القاهرة

أدب • فكر • فن



عودة إلى نقد الحضارة الغربية

همربور جشتال .. والدراسات الإسلامية

الحاسب الإلكترونى .. والتطور

رامبرانت .. فنان الليالى المشمسة

حلية توت عنخ آمون أنشودة شعبية

عرابى .. على مسرح السلام

شهر العسل .. روبرت فالسر

إشكالية الثقافة عند عبد القادر القط

جمهور المسرح الغائب

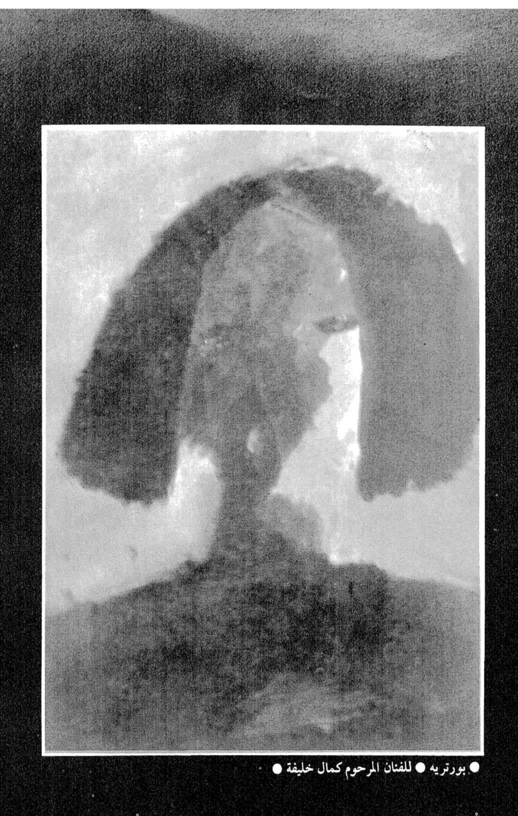


● لوحة للفنان مصطفى عبد الفتاح مصطفى ●



● القاهرة ● العدد الثانى والعشرون ● الثلاثاء ٢ يولية ١٩٨٥ ● ١٥ شوال ١٤٠٥هـ ●

● الثمن ٢٥ قرشاً ●



● بورتريه ● للفنان المرحوم كمال خليفة ●



رؤيـة

كان هيجل يقول دائما : « إن الخاصة المميزة لزمانه هى زوال الهالة « المقدسة » التى كانت تحيط بالمستبدين ، وبآلهة الأرض » .

ويرى هوك أن الديمقراطية تعنى : « أن ما يحتاجه المجتمع لكى يحيا فى تقدم وسلام ليس مذهبا واحداً منسقاً أو مجموعة ثابتة من الحقـائق ، بل أسلوبا مشتركا ، أو مجموعة من القواعد ، يستطيع أن يعيش بها فى فوارقه وخلافاته وتناقضاته ، فيتجاوزها ، ويوجد بينها ما يخفف منها أو يتركها كما هى إن أراد » .

ونحن لا نستطيع إعطاء المبادىء والمذاهب أو الأذواق طابعاً مطلقا ، دون خلق شرور التعصب ، ولكن هناك مطلق واحد لا يمكن إجراء تسوية بشأنه ، هو : وسائل الطريقة التى ننظم بها خلافاتنا . وإذا كان قد قيل مؤخراً ، وبشكل قاطع ومحدد ، إنه « قد انتهت تماما مرحلة القـرارات الفوقية فى مصر ، التى يشعر المواطن بأنها مفروضة عليه ، وتعبر عن وصاية على شئونه كافة » ، فإننا ندرك الآن وبشكل جدى أن تحولاً ديمقراطيا جذريا أصبح حقيقة ملموسة .

والأمة فى نهاية المطاف ليست أمة قوانين صالحة أو فاسدة ، والمجتمع لايتشكل من قوانين جيدة أو سيئة ، بل من رجال ونساء صالحين أو غير صالحين لنظام سياسى معين .

والخير لا يتحقق عن طريق قوانين يتم الاعتماد عليها فى تحقيق المصلحة العامة ، أو فى خلق سلوك صالح بين طبقات المجتمع ، بل ربما يقود ذلك إلى نتائج عكسية لما كنا نود أن نصل إليه .

وإذا كنا لا نستطيع إنكار أن الثقافة العامة للمواطن المصرى تاريخيا كانت ثقافة مركزية ، تقتضى الولاء والخضوع والانتماء للسلطة المركزية - وهو ما جعله تابعا لاشريكا فإن دعوته للمشاركة الآن فى صنع الحياة على أرض مصر تحتاج إلى ثقافة عامة جديدة ، ليس صعبا إرساء دعائمها .

● القـاهرة ●

● الإعلانات ●
مؤسسة ابوللو للاعلان
١٦ شارع البورصة - التوفيقية
٣٩ عمارة ابو الفتوح بالهرم
ت : ٧٥٢٢٢٤-٨٥٩٥٥٦ ص.ب ٢٥١٥ القاهرة

● الأسـعار ●
السودان ٦٠٠ مليم - السعوديـة ٥ ريال - سوريا ٣٥٠ ق . س - لبنان ٤٠٠ ق . ل - الاردن ٤٠٠ فلس - الكويت ٤٥٠ فلسا - العراق ١١٠٠ فلس - المغرب ٨ دراهم - الجزائر ٦٥٠ سنتاً - تونس ٦٥٠ مليماً - الخليج ٦٠٠ فلس

● الاشتراكات ●
قيمة الاشتراك السنوى ٥٢ عدداً فى جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيهاً مصرياً بالبريد العـادى . وفى بلاد اتحـادى البريد العربى والافريقى والباكستان ثلاثون دولاراً او ما يعادلها بالبريد الجوى . وفى مختلف انحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالبريد الجوى . والقيمة تسدد مقدماً لقسم الاشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج . م . ع نقداً او بحوالة بريدية ، او بشيك مصرفى لامر الهيئة المصرية العـامة للكتـاب - كورنيش النيـل - القـاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على الاسعار الموضحة .



الدراما بين المفهوم والشكل والنظرية

٣

د. نهاد صليحة

وكما أن النظريات الدرامية قد تتعدد بينما يظل مفهوم الدراما واحدا (إذ أنه ينبع من محاولة تمثل الإنسان والجماعة حركيا لتجربة تقوم على مبدأ الصراع سواء كانت واقعية أو ميتافيزيقية) ، فكذلك نجد أن النظريات الدرامية قد تتعدد ، وقد تطرح قوانين وتصورات مختلفة للشكل الدرامى الأمثل ، وتنشغل بالتفريق بين الأنواع ، ولكن ، رغم ذلك ، فإن مفهوم الدراما ــ رغم كل النظريات ــ قد تحقق على مر التاريخ من خلال نسقين تشكيليين أساسيين نجدهما خلف كل الأشكال الدرامية الظاهرية .

أما النسق التشكيلى الأول فيقوم على مبدأ التجاذب ــ أى تجميع كافة عناصر التجربة المطروحة وانتظامها فى خط واحد ــ مستقيم أو دائرى ــ يكون بمثابة المغناطيس الذى يشد إليه كل عناصر التجربة ويظل واضحا مهما انداح فى دوائر حلزونية بغرض توسيع مجال دلالاته أو تكثيف معناه ؛ أى أن هذا التشكيل يعتمد على التطور المطّرد فى خط واحد مستقيم أو دائرى أو حلزونى .

أما التشكيل الآخر فيقوم على مبدأ التنافر ، أى تفتيت نسق مطروح إلى عناصر متنافرة لا يمكن انتظامها فى خط واحد ، بل يمثل كل منها خطا منفصلا ، يتقاطع أحيانا مع الخطوط الأخرى ، ولكنه لا ينتظم أبدا معها فى خط معنوى واحد ــ ويتميز هذا التشكيل بالتغيير الدائب للمنظور بحيث لا يقدم التشكيل وجهة نظر واحدة فى العناصر المتصارعة المطروحة ، بل عددا من وجهات النظر المتداخلة .

والتشكيل الدرامى الأول يتتبع مراحل احتدام الصراع فى تسلسل زمنى وسببى واضح ، من نقطة بداية ، فى تصاعد منطقى يحكمه إطار قيم واضح .

وأما الشكل الآخر ، فهو لا يركز على تسلسل الحدث الزمنى ــ أى مراحل احتدام صراع القوى فى تتاليها الزمنى وسببيتها المنطقية ــ بقدر ما يعنى بإعطاء الحدث أكبر قدر من الدلالات المتعارضة وتفسير كل مرحلة منه من خلال إلقاء أضواء جانبية ، متعددة ومتناقضة ، عليه ــ وهذا النوع من الشكل المسرحى يمكن أن نطلق عليه صنعة الكونترابنطية ــ بمعنى أنه لا يعتمد بالدرجة الأولى على تسلسل قصة تسلسلا زمنيا فى تحقيقه ، بل يتحقق كاملا من خلال ربط القصة فى تسلسلها بمستويات متعددة ومتناقضة من التفسيرات إما عن طريق التناقضات اللغوية المتعددة ، أو استخدام أنسقة رمزية واستعارية مناقضة لمعنى الحدث الظاهرى ، أو استخدام التورية والمفارقة اللغوية والدرامية بكافة أنواعها ، بحيث يدرك المتلقى أن المعنى لا يكمن فى القصة ذاتها ، بل إن القصة هى مجرد حامل لعدة تفسيرات متنافرة تكوّن فى جدلها الصراع الدرامى الحقيقى .

ويمكننا أن نضرب مثلا سريعا على هذا النوع من التشكيل الدرامى بمسرحية يوليوس قيصر لشكسبير التى تبدو فى ظاهرها قصة صراع بين بروتس وقيصر تمضى فى تسلسل زمنى واضح نحو نهاية تحتمها القيم التى سادت عصر شكسبير ، وهى قيم المحافظة والملكية والشرعية الوراثية ضد الثورة والجمهورية واغتصاب الحكم .

ولكن المسرحية تكشف لنا عن معناها الحقيقى من خلال نسقها الكونترابنطى الذى يقوم على طرح وجهة نظر ونقيضها طوال الوقت ، بحيث يتقدم المعنى عن طريق التنافر فى صورة كونترابنطية قوامها الجدل بين وجهات النظر ، بدلا من أن يتقدم فى صورة خط منطقى واحد مترابط يرتبط بالتسلسل الزمنى للحبكة .

والشكل الكونترابنطى يتحقق دائما عندما ينتظم العمل الفنى أكثر من إطار قيمى واحد لحسم الصراع ، بحيث يكون المعنى والشكل فى المسرحية حصيلة جدل فكرى حقيقى بين منظورين ، وبحيث يسيطر هذا الجدل على تناول الفنان للتجربة .

وعادة ما يطلق النقاد على الدراما التى تتحقق من خلال هذا النوع من البناء لقب الدراما المشكلة ــ أى تلك التى يصعب التوصل إلى معناها والتى يصعب بالتالى تصنيفها . وهذا النوع من الدراما يوجد بكثرة فى المسرح الحديث الذى غابت عنه أطر القيم الثابتة والعقائد اليقينية بحيث لم يعد دور الكاتب فيه ترسيخ عقيدة خاصة أو جماعية ، بل طرح صراع وجدل بين معايير أو مواقف فكرية مختلفة ، فى محاولة استكشاف قيمة كل منها وصلاحيتها له وللحياة ــ وهكذا نجد أن الدراما فى القرن العشرين قد عادت إلى ما كانت عليه الدراما فى نشأتها ؛ أى عادت دراما استكشافية تتعرض لتجربة بالجدل نحو محاولة استشفاف معناها دون مسبقات ، ولم تعد دراما ترسيخية مثل دراما القرن السابع عشر مثلا .



الدراما .. تمثل الإنسان الحركى لتجربة الصراع

إن الفرق بين التشكيلين الدراميين اللذين ذكرناهما يتلخص فى تغير دور المؤلف، ودور المتفرج .

فالمؤلف فى النوع الأول ـ المتسلسل سببيا وزمنيا فى خط واحد متصاعد ـ يتمتع بقدر من اليقين يسعى إلى تأكيده من خلال العمل الدرامى . إذ هو يجعل من هذا اليقين الإطار المرجعى الثابت للحدث الدرامى النامى . ولكن ، فى النوع الكونترابنطى ، يطرح المؤلف تصورا تجريبيا لرؤية ما ، فى علاقة جدلية مع تصورات أخرى ، ويجعل من النص الدرامى محاولة فى الوصول بجدل التصورات المتنافرة إلى تصور جمعى شامل له ـ أيضا ـ صفة التجريبية لا اليقين أو الإلزام .

أما المتفرج ، فهو فى النوع الأول يلعب دور المتلقى السلبى ، بينما يشارك فى النوع الثانى مشاركة إيجابية فى صياغة معنى التجربة المسرحية ، ويشترك مع الفنان طارح التجربة فى جهده الفكرى فى صياغة معناها خطوة بخطوة .

وفى المسرحيات التى تنتمى إلى التشكيل الأول ، نجد أن المؤلف يضمن نصه شخصية يبلور من خلال وجدانها ووعيها المعنى الكلى للصراع المطروح ويلخصه للجمهور . وعادة ما تكون هذه الشخصية هى « كورس » يشارك فى الحدث ويعلق عليه ، أو بطل المسرحية نفسه ـ كما يحدث فى التراجيديا التى لابد وأن يصل بطلها فى النهاية إلى مرحلة الوعى الكامل بطبيعة مأساته ، وأبعادها ، وأسبابها ، ومعناها ، وينقل هذا الوعى كاملا ، وبصورة واضحة إلى الجمهور . أما فى الكوميديا ، فعادة ما تكون هذه الشخصية التى تمثل وجهة نظر الكاتب بعيدة بعض الشىء عن مركز الصراع ، وإن شاركت فيه ، بحيث يتأتى لها أن تقوم بدور المعلق على الأحداث ، والموجه للجمهور المتلقى فى استقباله لمراحل عرض التجربة التى تفصلها المسرحية . ولعل أوضح مثال على هذه الشخصية فى الكوميديا هى شخصية الخادم الذكى الواعى بكل ما يدور ، والذى يدبر « المقالب » ، بينما يقوم بالتعليق على الأحداث والسخرية من الشخصيات ، فى الكوميديا الرومانية القديمة كما كتبها تيرنس وبلاوتس ، ومن حذا حذوهما فيما بعد مثل موليير ـ كذلك نجد مثل هذه الشخصية التى تتكلم بلسان المؤلف وتشرح الهدف من المسرحية فى شخصية الصديق العاقل التى شاعت فى مسرح المشاكل الاجتماعية فى القرن التاسع عشر وفى المسرحية المحكمة الصنع لدى الكاتب الفرنسى « سكريب » وغيره .

فمعظم أبطال سكريب ـ كما يقول د . سمير سرحان فى كتابه دراسات فى الأدب المسرحى (ص ٦١) « من هذا النوع الذى يلقى الأحاديث والشروح والأحاديث الجانبية ليشرح للجمهور مجرى الحدث . وقد استمر استخدام هذه الشخصية عند الكساندر دوماس الابن وإميل أو جييه من كتاب الدراما الفرنسية فى ظل الإمبراطورية الثانية ، ثم استمر بعد ذلك فى مسرحيات أبن وتشيكوف فى صورة طبيب العائلة أو قسيس البلدة » .

فى هذا العدد

الصفحات

أما التشكيل الكونترابنطى فهو يفتقر إلى مثل هذه الشخصية التى يتجمع فى وجدانها المعنى الكلى للتجربة . وفى هذا التشكيل ، تصبح الشخصيات المسرحية أشبه بمجموعة متنافرة من الموسيقيين ، يعزف كل منهم لحنا منفردا ، فى معزل عن الآخرين ، بينما يقع عبء تجميع هذه الألحان المنفردة فى سيمفونية كاملة — أى فى تجربة مسرحية كاملة — على المتفرج وحده دون إرشاد أو معونة من أى من الشخصيات المسرحية . ولعل أبسط مثال على هذا النوع من التشكيل المسرحى هو مسرحية هارولد بنتر المسماه « اللوحة » ، والتى تتكون من مونولوجين منفردين متزاملين ، يتقاطعان ثم ينفصلان ليعودا إلى التقاطع ، بحيث تمثل كل نقطة تقاطع مرحلة التحام فى الصراع (الذى يدور على مستوى المعنى لا الوقائع) تدفع به إلى مرحلة أخرى من الاحتدام على مستوى المعنى ، وبحيث لا يدرك هذا الصراع الخفى سوى المتفرج وحده . أى أن حلبة الصراع فى هذا التشكيل الدرامى تصبح وجدان المتفرج لا خشبة المسرح ، إذ أن كلا من المتكلمين فى مسرحية « اللوحة » لا يبدو وكأنه يسمع الآخر أو يعى ما يقوله . وفى هذه المسرحية — كما فى غيرها من النوع نفسه — يصبح تحديد كنه الصراع ومعناه هو هدف طرح الصراع ومعنى التجربة المسرحية بينما تتضاءل أهمية النتيجة التى يفسر عنها الصراع .



مدرسة المشاهدين . . بين نسبية الحقيقة والدور الوجدانى للمتلقى

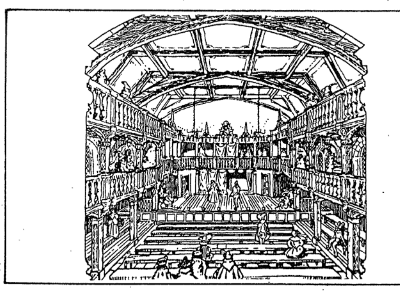
وإذا حاولنا تلخيص ما سبق قوله ، يمكننا أن نقول بأن الشكل الدرامى الذى يتقدم فى خط واحد رأسى أو دائرى ، إلى ذروة أو نقطة محسوبة منذ البداية هو شكل يتمتع بإطار ثابت من القيم والمفاهيم الأساسية يتم فى ضوئه تقييم التجربة . وعادة ما نجد فى هذا النوع من الدراما شخصية يضمنها المؤلف هذا الإطار القيمى . فعلى سبيل المثال ، يجد القارىء فى مسرحية ماكبث — التى تنتمى من ناحية معينة إلى هذا النوع من البناء — أن شكسبير يطرح من خلال ما كبث فى البداية الإطار الأخلاقى الذى سوف يستخدمه المتلقى ، بل وماكبث نفسه ، فى الحكم على ماكبث وإدانته . كذلك نجد فى هذا النوع من الدراما أن معنى التجربة الإنسانية المعروضة يتبلور فى وجدان شخصية مسرحية تقوم بتوصيله إلى المشاهد فى صورة مؤثرة فعالة . وهذا ما يحدث فى مسرحية ما كبث حيث نجد البطل يقول للمتفرج صراحة فى نهاية المسرحية أن ما فعله كان مجرما جر عليه الوبال والخراب ، لأنه تحدى القانون الأخلاقى الذى كان يعرفه جيدا منذ البداية ، والذى أكد هو نفسه سيادته المطلقة للمتفرج .

أما الشكل الدرامى الكونترابنطى فهو يتميز بغياب أى إطار قيمى مرجعى يقينى واحد . كذلك فهو يتميز بازدياد أهمية الدور الإيجابى الذى يلعبه المتلقى باعتباره الوجدان الوحيد الذى تتجمع فيه عناصر التجربة المتباينة وتلتحم وتتجادل ، ويتشكل معناها . ولعل أشهر كاتب مسرحى برع فى هذا النوع من التشكيل المسرحى هو لويجى بيراندللو الذى بنى مسرحه على فكرة انتفاء الحقيقة المطلقة — أى نسبية الحقيقة — والذى ترجم الشكل الكونترابنطى ترجمة مجسدة — أى مجسدة مسرحيا — باستخدامه الدائب لتكنيك المسرحية داخل المسرحية ، أو المسرح داخل المسرح .

ويبقى لنا فقط أن نضيف أن القارىء سوف يجد فى أية مسرحية جيدة عميقة تلتزم بالتشكيل الزمنى المتصاعد — أى الحبكة المتطورة سببيا بصورة منطقية فى ضوء إطار قيمى ثابت — سوف يجد إلى جانب الحبكة تشكيلا آخر استعاريا — أى يعتمد على الإيحاء والرمز والاستعارة — متجانسا مع المعنى الكلى الذى تسعى إليه الحبكة على مستوى الوقائع — ووظيفة هذا البناء الاستعارى هى إثراء معنى دلالة الحبكة ، وتأكيد أهمية النتيجة التى تصل إليها عن طريق إعطائها أبعادا فلسفية وكثافة شعورية ، بحيث تصل الحبكة بالصراع على مستوى الوقائع المحسوسة إلى نهايته ، بينما يصل البناء الاستعارى فى إثرائه لمعنى الصراع إلى ذروة التنوير فى الوقت نفسه .

ولكن القارىء لا يجب أن يخلط بين هذا النوع من البناء الدرامى الثنائى الذى يتوفر فى مسرحية مثل ماكبث مثلا ، وبين البناء الكونترابنطى الذى يجده فى مسرحية مثل يوليوس قيصر للكاتب نفسه . ففى ماكبث يلعب البناء الاستعارى أو الرمزى دورا مساندا يكثف ويعمق معنى الصراع الذى تنتظمه الحبكة المتطورة زمنيا . أى أن شكسبير ينسج حول الحبكة نسقا استعاريا يعتمد على انماط استعارية ورمزية متشابكة ومتكررة يكثف معنى الحبكة وتعطيها دلالتها الفكرية .

فهو ، على سبيل المثال ، يطرح فى الخلفية الاستعارية لوقائع الصراع — الذى يقوم على تدبير وتنفيذ جريمة قتل الملك — نسقا لغويا متكررا ترتبط فيه فكرة الأمومة بفكرة الطفولة حتى تتوحدان فى صورة « لبن الرحمة » التى توحى بالحنان والبراءة ، ثم يربط هذه الصورة بفكرة النوم الهادىء . وفى تزامل مع هذه النسق اللغوى



الدراما . تعدد النظريات وأحادية المفهوم

يطرح شكسبير نسقا لغويا آخر مناقضا له يقوم على فكرة الدم ، التى ترتبط بالظلام ، والأرواح الشريرة ، والأرق . ويكون النسقان المتضادان صراعا استعاريا يكثف الصراع الحقيقى الدائر على مستوى الحبكة . ثم يمزج شكسبير الصراع الاستعارى بالمستوى الواقعى للحدث حين يجسده مسرحيا فى مشهد يلتحم فيه النسقان الاستعماريان التحاما مجسدا ؛ فنرى على خشبة المسرح أماً وطفلها يتبادلان الحنان والدعابة ، ولكن يلفهما الظلام ، ويأرقهما غياب الأب ، ثم تفاجئهما مجموعة مأجورة من القتلة الذين نضبت من قلوبهم الرحمة فتسفح دمها بأمر من ما كبث على خشبة المسرح أمام المتعرجين ، بحيث يختلط لبن رحمة الأمومة بدم الفيلة والغدر ، وبحيث لتتجسد الخليفة الاستعارية للحدث أمام المتفرج وتفرض نفسها على وعيه ، ويصبح هذا المشهد ذروة البناء الإستعمارى ، أى ذروة صراع الأنسقة اللغوية الإستعمارية المطروحة .

إن البناء الثنائى فى ما كبث لا يمثل بناء كونترا بنطيا ما إذ أنه يلتزم بمنظور واحد وإن عرض الصراع على مستويين هما مستوى الوقائع المحسوسة ومستوى الرمز .

أما البناء الكونترابنطى ــ كما نجده فى يوليوس قيصر ــ فهو يعتمد على تغيير المنظور الفكرى تجاه الصراع الذى تنتظمه الحبكة . وهو فى ذلك يستخدم عددا من الحيل اللغوية والمسرحية تقوم كلها على مبدأ إحداث خلل فى النسق اللغوى والمسرحى الذى ينتظم موقفا ، بحيث يؤلب الموقف على نفسه ــ أذا صح هذا التعبير ، أو يخلق لكل موقف نقيضا له من داخله ــ أى يخلق تنافرا بين المعنى الظاهرى لحديث أو مشهد ، وبين مغزته كما يتكشف للقارىء ، أو على الأقل يخلق بعض التشكك فى وجهة النظر التى تسود الموقف . فشكسبير ــ مثلا ــ يحيط مشهد استقبال أهل روما لقيصر بتعليق ساخر بالغ الفكاهة بحيث تزيل الكوميديا كل جلال الموقف ، وتجعل المشاهد يتبنى وجهة نظر برونسى فى قيصر ــ ولكنه بعد ذلك يجعل الثوار وعلى رأسهم بروتس يلتفون ليلا فى الظلام ، ويضمن أحاديثهم بعض التداعيات اللغوية والصور الفنية الموحية ، بحيث يبدو اللقاء فى نهاية الأمر أشبه بلقاء لصوص وقطاع طرق . وهكذا يتحول المشهد إلى مشهد ونقيضه فى آن واحد ــ أى مشهدا يتضمن صراعا بين وجهتى نظر ، وتهيمن عليه علاقة استفهام كبيرة : أنحن نرى لقاء ثوار محررين ؟ أم نشهد لقاء متآمرين مغتصبين ؟

ويستمر طرح وجهات النظر المتباينة بهذه الطريقة فى مسرحية يوليوس قيصر حتى النهاية . ومثل هذا التشكيل الجدلى الذى نجده فى يوليوس قيصر يطرح تفسيرات متعددة لمعنى وقيمة الصراع الذى تطرحه الحبكة بحيث يصبح المعنى الكلى للتجربة المعروضة دراميا كما تصل المتفرج هو جدلية الحقيقة ، وعدم وجود معنى محدد لها ، واستحالة قولبة الحياة فى اطار قيمى سابق لها ، وأهمية أخذ المنظور فى الاعتبار عند التحدث عن الحقيقة أو تقرير معنى أى تجربة ●

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شميس

كان محمد أفندى مسعود المحرر الفنى فى وزارة الداخلية ، ومترجم كتاب الدكتور كلوت بك (لمحة عامة إلى مصر) فى مجلدين كبيرين ، من أهم الشخصيات المصرية المثقفة التى ضاعت فى الزحام .

فى جيله كان الموظف الحكومى يعيش ويموت وهو فى الدرجة السادسة ، ومن يسعده الحظ يصل للدرجة الخامسة ويحصل على خمسة وعشرين جنيها فى الشهر . . أما الذين يصلون إلى الدرجة الرابعة التى يبدأ مربوطها بخمسة وثلاثين ، فقد ينعم عليهم قصر عابدين برتبة البيكوية من الدرجة الثانية . . وقد يمتلك الواحد منهم عربة حنطور ملاكى بحصان واحد ، لأن عربة الأجرة لها حصانان .

ولكن محمد مسعود كان من التعساء أصحاب الدرجة السادسة . . . وكان أيضا من السعداء لأنه موظف فى الداخلية تخشع له الجباه .

لسنا فى حاجة إلى أن أقول لك إنه كان من أفصح الفصحاء ، وأبلغ البلغاء فى اللغتين العربية والفرنسية ، وشاهده على هذا ترجمته الرائعة لكتاب الدكتور كلوت بك .

كان تركى الأرومة فيما يبدو . . ضئيل الجسم ، وسيم القسمات ، يضع على رأسه طربوشا طويلا يكاد يبلغ طوله ثلث طول صاحبه ، وكان يملك مقصا طويلاً جداً يكاد يبلغ طوله نصف طول الجريدة اليومية .

وقد حرص على هذا المقص أشد الحرص ، فلا يتركه على مكتبه أبداً ، ولكنه يضعه فى الدرج ويغلق عليه بالمفتاح .

كان يترك كل شىء فوق المكتب . . الصحف والمجلات والأوراق والأقلام . . إلا المقص . . . كلما خرج من غرفته يضعه فى الدرج ويغلق عليه . . وحين يعود يفتح الدرج ويخرج المقص .

ومقص (محمد مسعود) فى تاريخ الصحافة المصرية مثل مقص مشاهير الخياطين الطليان الذين كانوا يفصلون البدل الراقية حتى لمعت أسماؤهم عند أصحاب الذوق الرفيع من هواة الأناقة فى الزى ، وهو أيضاً أشهر من مقص الأسطى محمود الذى كان حلاقا شهيراً فى عابدين ، حتى زعم أنه خضعت له رءوس الملوك والسلاطين فى القصر .

لقد اشتهرت فى القاهرة مقصات كثيرة لأصحاب الحرف ، وكان السنان ينادى وهو حامل المسن على كتفه !

ــ نسن السكين . . ونسن المقص

ولكن مقص محمد افندى مسعود نسيه الناس ، كما نسوا صاحبه ، وقد كان الرجل أول من قص مقالات الصحف وأخبارها بمقصه الطويل الحاد ، وكان دقيقا شديد الدقة فى عمله ، فيستخرج المقال أو الخبر من قلب الصحيفة ، ثم يلصقه بالصمغ الأبيض على الورق فى دقة ، وبعد انتهاء عمله الذى مرن عليه صبيه (عمر) الشاب النوبى المطيع ، يجلس ، ويهدأ ، ويجمع أوراقه ويبدأ الترجمة . . فقد كان من عمله . . الصحافة الفرنسية التى كانت منتشرة فى مصر .

وكان محمد مسعود يقول :

ــ هذه قصاصات الصحف لأننى أقصها بهذا المقص . ثم يرفع مقصه الشهير فى يده لامعاً كالسيف . . حتى يخيل إليك أن هذا الرجل النحيل الأنيق الوسيم فارس من الفرسان .

ثم تعلم منه الناس حكاية القصاصات الصحفية ، بعد أن كانوا يحتفظون بكل مجلدات الجريدة أو المجلة ، ليبحثوا فيها عن مقالات كاتب أو أخبار حادث ، لا بقصد الاحتفاظ بها . . وهذا أمر آخر .

وكان محمد أفندى مسعود لا يهمه أى مقص فى الدنيا غير مقصه هو .

وعندما ظهر مقص رقيب السينما ، غضب ، ووضع مقصه فى الدرج وأغلق عليه بالمفتاح ، وخرج ولم يعد ، فقد كان قد أحيل إلى المعاش .

والحديث ذو شجون●




لوركا

وليـد منيـر

نظر «لـوركـا» إلى قـاتله وقـال : «أتقتلنى فى ليلةٍ مقمـرةٍ كهذه» ؟ كان «لوركا» شاعراً ذا صلة خـاصة بـالطبيعـة ، والطفولـة ، والحلم ، والمغامـرة . وكان عـاشقاً لأغنيـات الغجـر ؛ لحيـاتهم البسيـطة ، وأسفـارهـم المتـصلة ، ومشاعرهم الجموحة . وكان عاشقاً ــ قبل هذا ــ لوطنه الدافىء الحزين (أسبانيا) ، فمن واقع هذا الوطن استلهم «لوركا» أسطورتـه الحقيقية ، ونسج صوره الشعرية الأصيلة المفعمة بالبساطة والدهشة .

(خوان أنتونيو) من «مونثيا»
يدور ، ميتاً ، المنحدرْ
جسده ممتلىءُ بالزنابق
ورمانة فى جبينه
الآن يركب صليباً من نارْ
طريق الموت الرحبْ
وملائكة سوداء
تطير مع الريح الغربية
ملائكة بضفائر طويلة مجدلة
وقلوب من الزيت •

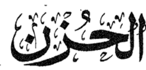
هكذا رثا «لوركا» مصارع الثيران النبيل «خوان أنتونيو» ، وعقد تلك الصلة المأثورة المتفردة بين الإنسان والطبيعة من جهة ، وبين الإنسان وما فوق الطبيعة من جهة ثانية .

كان «لوركا» يُعَرِّف «الدويندى» بأنه تلك النشوة العبقرية الخلاقة التى تبدع فينا صورها الفنية الغريبة ، وأشكالها الجمالية المدهشة ، فتنتقل دون افتعال إلى الآخرين . لقـد قصد «لـوركا» دائـماً تلك الروح التى تتلبس الشاعر فتنفى بينه وبين الحقيقة الكونية كل المسافات والفواصل ، وتجعله كائناً سحريا ذا بصيرة عفوية ومتألقة .

عاش «لوركا» مفتوناً بعالم رعوى جميل يفتح مزيداً من طاقـات الحلم والخيال والحب عند الإنسان ، ويمنحه الحرية والصفاء والفرح . وبقدر ما كان هذا العالم غائباً فى الخارج ، فقد ظل موجوداً فى داخل «لوركا» ، سارياً فى كيانه ، مليئاً بتفاصيل الأشجان الصغيرة الموحية . وحين رثا «لوركا» نفسه أصر على بقاء هذا المعبر الخفىِّ بينه وبين عالم الناس والطبيعة ، وكأنه يتشبث بالحياة بعد الحياة فقال مودعاً حبيبته :-

إذا مِتُّ
فـدعـى الشـرفـةَ مفتوحةْ





محمد حلمى حامد

قضَّيتُ فى بلاطِه دهورى . .
فى البدءِ . . كانَ طِيباً كشرنقه
ولامعاً كلؤلؤه
يجيئنى على محفةِ النجومِ إنْ كُسِرْتْ
يضىءُ لِىْ . . كما يضىءُ البرقُ
فى السوادْ
وكان إنْ آلفتُ صاحباً . .
أظلنا معاً . . . .
وإن تفرَّقَتْ همومُنا . . تألَّفتْ
أذابَ ضحكةً أو ضحكتين بيننا
الآنَ . . أنتَ كاسرٌ كعقربه . .
وموحشٌ كمقبره . .
تمدُ رِملَكَ المذعورَ فى الفؤادِ
رملةً . . فرملةً . . بلا مدى . .
الآن أنتَ بئرٌ دونما قرارْ
تمدُ ظلَّ الوحدةِ الكئيبِ
فوقَ الضحكةِ الحزينة . . . . .
. . يا سيدى . . . الذى
أطلعتُ دونَ سائرِ البشرْ . .
تلكَ الحياة صنو روحى الملفَّقَهْ
صنوِ الضفادع المشققهْ
تركتُ فى بلاطِكَ الحذاءَ و،   افْ
وشئتُ أنْ أجازف
بكلِّ درهمٍ ودمعةٍ جَمعْتُ فى بلاطكْ . .
سيفان أصبحا . . علامةَ التقاطع
سيفى . . وسيف سيدى القديمْ

رباعية

محمد سليمان

للمدينة أن تصرخَ الآنَ
للزيت أن يستعينَ بأبنائه الصالحينَ
وللنيل أن يستجير بآياتِهِ ،
ويعبّط دمى بالحمائمِ ،
أو بالصقورِ ،

ولى أن أخالِفَ
لى أن أشدَّ المعرىَّ من ظُلمةٍ
وأبارِكَ بشَّارَ وقْتَ يُثبِّتُ عنوانَهُ فى الفضاءِ
ويشْتُمُ سيّافَ دجلة
لى أنْ أفارقَ

أخرجَ من ظُلمات القبيلةِ
مستوحشا كالهلالِ . .
ومكتملا .

هل هو الرملُ
أم سَكْرةُ الغافلين
حبالُ الدجى ،
أم سياجُ المفازةِ
أم ثمرة فسدتْ

هل هو الماءُ
أفشْتْهُ للجارحين وجوهٌ معبأةٌ
فاستداروا إلى سلّة العشب
أفشوا ثعابينَهم فى الفضاءِ
وشدوا من الأرض رحمتها

هل هو العفنُ المتسرِّبُ
من رايةٍ للسوادِ ومن طيلسانٍ
لسان تفرقَ بين السيوفِ
أقام هنا قبّةً
وهناك مزارا

أم الأرضُ
تدمن خبزَ الفصاحةِ ،
تستملح البدوىَّ
وتستقبل الخارجين بأوسمة الوأدِ
تلتف بالأنبياءِ ،
وبالهائمين وراء غُنَيماتهم فى السُّفائن ،
عبر البلادِ يُصَلّون أو يشربونَ
ويستنطقون عفاريتَهم
للمدينة أن تصرخَ الآن
للرمل أن يتودّد أو يشحذ السيف
(هل خانه أم حماهُ . . ؟)
أنا طالع فى الأحازين
بين البثور التى تتعمَّم بالدمع والنارِ ،
ألمح ضوءًا . . . ،
مدائن من عرقٍ ولسانا ،
بلادا بلا صَنمٍ للفصاحةِ
لا تثقلِ الظهرَ
لا تتشكّك حين يهز الصباحُ شبابيكَ قلبٍ
ولا تُنجب الأنبياءَ . . يمدون ظلمتها .

العودة من الحقل

ناهيد أبو زهرة



غـابت الشـمسُ وراءِ الأفُقِ   وكسـا المغـربُ وردَ الشـفَقِ
والعصـافيرُ تُـغَنى قبـلما   ينشـر الليلُ جِناحَ الغَسَقِ

* * *

وعلى الجسرِ تنادى العائدُون   بالتحايا .. وأهازيجِ المساءْ
حملوا الفأس وعادوا منشدينْ   غنوةَ العودةِ يحدوها الرجاءْ

* * *

يا حقـول ارقـدى   فى سـلام المسـاءْ
يا نجـوم احرسى   زرعـنا فى الخـلاءْ
أرضـنا ... أرضـنا   حضـنتك السـماءْ
بيتـنا ... بيتـنا   لاح خابى الضـياءْ

* * *

ومضوا من بعد يوم حافلٍ   كله جهد وكدح وعناءْ
ليعودوا فى صباحٍ باكرٍ   تاركين الزرع ترعاه السماءْ
ونقيق الضفدعِ السا   هر يعلو فى الفضاءْ
ليحيى طلعةَ البدرِ بأفراحِ الضياءْ

* * *

والكراوين تغنى .. تتباهى   فى سكون الليل .. فى ضوء القمرْ
وشيوخ القرية انساقوا لمقاهى ساهرٍ
والقناديل تنير الكفر .. تغرى بالسهرِ

عودة إلى نقد الحضارة الغربية

د. محمد عمارة

إن المودودى يرفض كلا من « الرأسمالية » و « الاشتراكية » على حد سواء . . فالحضارة الغربية ، هى « الحضارة البورجوازية ، التى كانت ترفع رأسها فى البلاد الغربية متدججة بأسلحة التسامح والحرية الفردية وحق الجمهور فى التصويت إزاء النظام الاجتماعى القديم » . . هذه الحضارة ، التى أثارت إعجاب « الليبراليين المتغربين » من مثقفينا بتسامحها وحرياتها ، ذات جوهر رأسمالى ، وكل ما أنجزته إنما تم لحساب الاستغلال الرأسمالى . . فلقد « كان زمامها بيد الرأسماليين ، وهم الذين كانوا رافعى لواءها ورواد جيشها . . وكانت تستند إلى جيش جرار من رجال الفلسفة والأدب والفن قاموا على قدم وساق لشن الغارة على من يعادى ويتجرأ — فردا كان أو جماعة — على التساؤل عن مصدر ثروة المستر جولد سمث — الصير فى — ومورد أمواله المتكدسة فى خزائنه !» .

ومحاربة هذه الرأسمالية مهمة من مهام صراعنا ضد الغزوة الحضارية الغربية ، فهى « واجب متحتم فى عنق المسلم أكثر مما هو متحتم فى عنق الشيوعى ! . . » . . لأن صراع الشيوعى والرأسمالى إنما هو صراع على « ملء البطن » ، داخل حضارة واحدة . . لكنه بالنسبة لنا صراع ندافع فيه عن ذاتيتنا الحضارية . . فواجب علينا « أن نستأصل شأفة الأخلاق الرأسمالية ، وعقلية الرأسمالية ، ونظام الرأسمالية استئصالا كليا »[٣] ، لأنها تتجاوز كونها خطرا اقتصاديا إلى كونها خطرا يفسد أخلاقياتنا الإسلامية وعقليتنا الإسلامية ! . . ولذلك يرى المودودى « أن اتباعنا لنظام الرأسمالية : خروج على الإسلام من حيث مجموعه ؟! . . » .

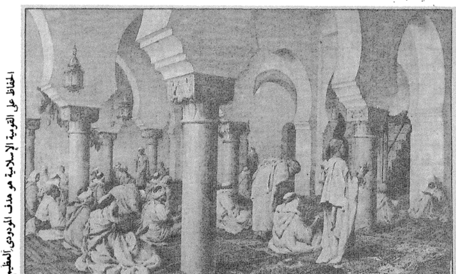
والاشتراكية ، كذلك مرفوضة من المودودى . . بل لقد رأى فى اعتناقها ما يساوى اعتناق المسلم للهندوكية وخروجه على الإسلام ؟! « فكلاهما يؤديان إلى نتيجة واحدة ، والتصدى لهما أمر ضرورى وواجب علينا ! . . » . . فالاشتراكية تذكى نار الصراع الطبقى ، وهو خطر على تماسك الجماعة والقومية المسلمة ، فى الهند ، لا يفيد منه سوى أعداء المودودى الرئيسيين : الهنادكة ثم هى تجذب العمال المسلمين إلى أقرانهم الهنادكة ، فتكون السيطرة للعمال الهنادكة على العمال المسلمين ، بحكم أغلبيتهم فى البلاد وفى الحركة الاشتراكية . . كما أن نيران الصراع الطبقى تصيب أول ما تصيب الطبقة الوسطى المسلمة ، وهى العمود الفقرى للإسلام والمسلمين . . « فطبقتنا الوسطى هى قوام الأمة وعماد أمرها . . . والطبقة الوسطى المثقفة تعرف علوم الدين الإسلامى ، وتحمل شعورا طيبا تجاه الحضارة الإسلامية ، ولديها معرفة بأحكام الشريعة ، فهى تقوم — إلى حد ما — بالحفاظ على الحضارة الإسلامية ورعايتها ، وعامة الشعب يتلقون عنها ويتعلمون منها دينهم ، ويعرفون منها أحكامه ، ومن هنا فحين يقطع سبعون مليونا من عامة المسلمين صلتهم بعشرة ملايين مسلم ، ممن يمثلون الطبقة المتوسطة نتيجة للصراع الطبقى ، فإنهم — (السبعون مليونا) — سيصبحون غرباء عن الإسلام تماما . . وحين يخلو ذهنهم من القومية الإسلامية سيصبحون فرادى مشتتين . . . وحين تنقطع صلتهم بالطبقة المتوسطة المثقفة المسلمة ، ويتحدون مع غيرهم من غير المسلمين المتماثلين معهم اقتصاديا ، فإن هذا يؤدى تلقائيا إلى « هندكتهم » ، وهكذا تشدهم القومية اللاإسلامية تدريجيا ، ويذوبون فى النهاية داخلها كحبة ملح تكون نهايتها حتمية ! . . »

لقد كان الحفاظ على القومية الإسلامية والذاتية المتميزة للحضارة الإسلامية هو المهة العظمى لدعوة المودودى وحركته ، والبوصلة التى حددت اتجاهه فى كل الميادين ، والمبرر لتحالفاته ومعاداته . . كما كان الصراع ضد سيطرة الهندوك على مقدرات المسلمين معركته الكبرى ، التى ارتبطت بها معظم المعارك الفرعية والجزئية التى خاضها على مختلف الجبهات . .

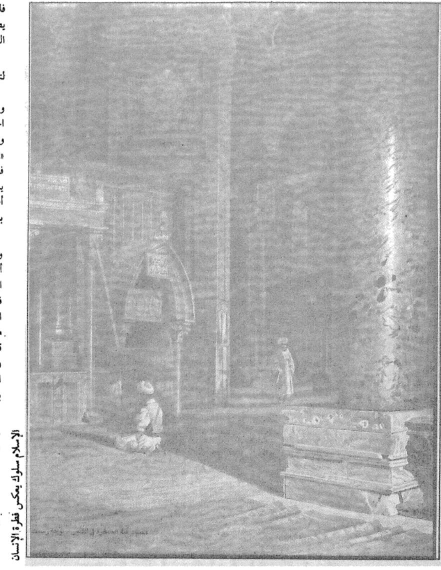
والمودودى عندما رفض سبيلى الرأسمالية والاشتراكية فى الاقتصاد ، لم يزعم أن الإسلام يقدم « نظاما اقتصاديا » جاهزا ونهائيا ومتكاملا . . فما فى الإسلام — على هذه الجبهة — « هى المبادىء التى قررها الإسلام لنظامنا الاقتصادى . **ويجوز لكم أن تضعوا لكم ما تحبون من نظام اقتصادى فى حدود هذه المبادىء . أما تقرير الأحكام التفصيلية والجزئيات فأرجئت إلينا فى كل زمان ومكان ، وحسب الحاجات والظروف . . »** .

ولقد اجتهد المودودى لوضع مبادىء لنظام اقتصادى إسلامى ، فى ظرف الواقع الذى ناضل فيه . . فمال تصوره إلى نظام يمكن تحديد معالمه فى هذه النقاط :

١ - **اقتصاد حر . . يتميز عن الاقتصاد الرأسمالى بوجود قيود تحد من الحرية فيه ، بحيث لا تتعدى هذه** الحرية المصلحة الإسلامية ، وقيم الإسلام . . . « فنحن لا نختار سبيل الاقتصاد الحر المطلق ، كالنظام الرأسمالى ، ولا نختار سبيل تأميم وسائل الاقتصاد ووضعها تحت تصرف جماعى ، بل علينا أن نضع **نظاما**



الحفاظ على القومية الإسلامية هو هدف المودودى الأعظم



الإسلام سلوك يعكس فطرة الإنسان

اقتصاديا حرا ، يكون محدودا ببعض الحدود وملتزما ببعض القيود . . وهذه القيود ضرورية كي لا ينفق مالك الثروة « ثروته في وجوه تلحق الضرر بالمجتمع ، أو بأخلاقه هو نفسه أو بدينه » وكي يقتصر الاستثمار على المجالات المشروعة ، دون تجاوز « للحدود التي وضعتها الشريعة على الكسب) .

٢ - رفض التأميم Nationalization « فالمجتمع الإسلامي يجب أن يكون أكثر أفراده ، إن لم يكن كلهم ، أحرارا في اقتصادهم ، ولابد لهذا الغرض أن تكون وسائل الإنتاج في أيدي الأفراد أنفسهم . . »[11] . . لكن للحكومة المسلمة أن تتدخل في الاقتصاد ، تجاريا وصناعيا ، فتنهض بما لايقدم عليه الأفراد . . وتفرض إشرافها على المصارف بواسطة المصرف المركزي « حتى لايشتط الرأسماليون في استعمال قوتهم المادية . . .

٣ - ترك الأرض الزراعية ملكية فردية . . « فتلك هي الصورة الفطرية الصحيحة الوحيدة في نظر الإسلام . . . مع وضع قانون زراعي « يقيم العلاقة بين ملاك الأراضي والمزارعين ، الذين لا يملكون شيئا من الأراضي ، على قسطاس مستقيم وأسس صحيحة عادلة . . » . . ومع إعادة النظر في الملكيات الزراعية الشاسعة ، والتي يستحيل كون جميعها قد تكوّن وامتلك بطريق مشروع ، فيحدد حد أقصى لهذه الملكيات ، ويعوض أصحابها عن ما يؤخذ منهم ، وتوزع هذه المساحات على المعدمين « إلا أن هذا التحديد لا يجوز أن يكون أبديا . . بل هو حل مؤقت لإزالة الخلل والمظالم من الريف . .

٤ - قصر جمع الثروة على السبل المشروعة . . دون وضع حد أعلى لثروة الفرد . . « فلو أمكن لرجل من الناس أن يصبح (المليونير) ، بطرق الحلال ، فالإسلام لا يمانع ذلك . . على أنه ليس من السهل أن يصبح الإنسان (المليونير) على طرق الحلال ، إلا النزر اليسير ممن أكرمه الله بصورة استثنائية . .

تلك هي أبرز المعالم التي صاغها الأستاذ المودودي ، لتكون « مبادىء » للنظام الاقتصادي البديل . . .

لقد رفض المودودي كلا من « الرأسمالية » و « الاشتراكية » ، كجزء من رفضه لما هو غريب في الحضارة الأوربية عن النهج الإسلامي في الاقتصاد والاجتماع . . وهو النهج الوسطي ، الذي يدعو إلى « العدل » ، لكن العدل فيه لا يعني « المساواة » . . فالمساواة الاقتصادية ، علاوة على استحالتها ، فإنها مما يأباه الإسلام « وينبغي أن يكون راسخا في أذهان أصحابنا المتطلعين إلى الإصلاح ، إن الإسلام لا يقول بالمساواة في قسمة الثروة ، وإنما يقول بالعدل فيها . .

وإذا كان رفض المودودي لكل من « الرأسمالية » و « الاشتراكية » كمذاهب اقتصادية واجتماعية أوربية ، هو من فضائل الحسّ الحضاري الإسلامي ، الذي قاد الرجل لمواجهة الغزوة الحضارية الأوربية . . فإننا نعتقد أن تصوره للملامح العامة للاقتصاد الإسلامي البديل قد أسفر عن « رأسمالية » ، لا يقلل من حقيقتها ما رسمه لها من حدود ، أو وضعه عليها من قيود ؟! . . وإذا كنا معه في أن الإسلام لا يدعو إلى « المساواة في قسمة الثروة » . . فإن ملامح الاقتصاد الذي تصوره لا تجعل هذا الاقتصاد كافلا وكفيلا بتحقيق « عدل الإسلام » ؟!

لقد أجاد عندما رفض النموذج الغربي . . لكنه لم يكن مجيدا في تحديد معالم النموذج الإسلامي العادل ، والبديل ! . .

***

هكذا تصدى الأستاذ المودودي لفقد الحضارة الغربية ، أو « الجاهلية الحديثة » والمعاصرة ، كما كان يسميها أحيانا . . وسلط الأضواء على افتقادها فضيلة « الوسطية » والموازنة بين المتقابلات والتأليف بين أقطاب الظواهر . . فلقد تغلب فيها « الصراع » على « الوحدة » . . و « التغيير » على « الثبات » . . و « القوة » على « الحق » . . و « المادة » على « الروح » . . و « الدنيا » على « الآخرة » . . و « الكم » على « الكيف » . . و « اللذة » على « الغاية » . . و « الطمع » على « الرضى والقناعة » . . و « العقل » على « الوحي والنقل » . . و « الفلسفة » على « الشريعة » . . و « العلم الطبيعي » على « الحكمة » . . و « الفردية » على « الجماعية » — أو العكس — . . و « تفرد الإنسان وتوحده » بدلا من « انتمائه » . . الخ . . الخ . .

وحتى روعة فنون هذه الحضارة وآدابها — وهي حقيقة — فإنها لم تنجح في الخروج بها عن « الدنيوية » الطاغية ، والمادية المستبدة بكل مناحيها . . الأمر الذي أعجزها عن إشباع الإنسان إشباعا كاملا وتاما ، فلم تصل به ، رغم القوة المادية ، إلى التوازن الذي يحقق له ، من داخله ، السعادة والرضا ؟! . . ●

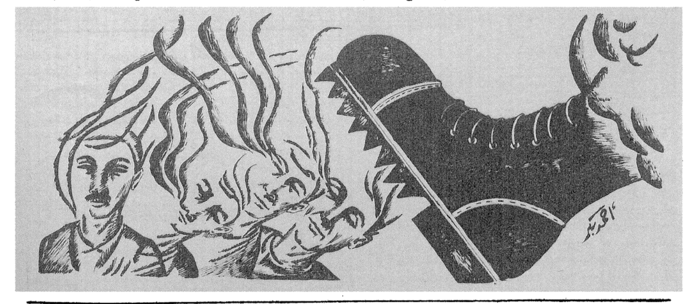


تلك الدقات.. ذلك الليل

إبراهيم عبد المجيد

فى السادسة والربع ، بالضبط فى السادسة والربع ، نسمع الركلة بالحذاء الضخم للباب الحديدى الصلد . «التمام على الأبواب» ، يقول أحدنا . فى الأيام الأولى كنت أتخيل ـ كغيرى ـ وافدا جديدا أضيف إلى قائمتنا . كلنا كنا فى البيوت ننام كسائر البشر ولا نعرف كيف سيكون اليوم التالى . الساعة الآن الواحدة وأنا أفكر كيف لم أسمع الركلة المعتادة . لم أكن نائما ولا يمكن أن يتجاوز السجان عن ركلة بمثل تلك القوة . لا أحد يتجاوز عن شىء مجانى كهذا ! لابد كنت أفكر فى شىء ما سلبنى الحواس . لكن أسمع الآن صوت صمت الليل . ليست أشباح جدتى ولا رعد الشتاء ولا هو الهواء تفرد بالكون وصار يرمح مهتاجا بشبعه الفرس . هو الصمت لا أجد له الكلام . كل حرف صائت وكل كلمة خائفة . «الصمت» كلمة مجلجلة وحجر يسقط من فوق جبل ، ولن يجدينى أن أترك مساحة بيضاء ، إذ لابد أن أسافر إليك وأقول لك ما أعنى وأنا الآن خلف باب . .

طق طق طق . . طق طق طق . هذه قدم ثقيلة تقترب ، وها هى تبتعد ، وأنفاسى تتواتر متسارعة ومتخافضة . هل فى الكون غيرى حقا ؟ . أى حالة تتلبسنى كل مساء فلا أفكر أبعد من الجدران . لا تتكون العادة بسرعة هكذا ، ولم أعرف عن نفسى أنى كرهت زحام الشوارع . زملائى الذين لم أعرفهم من قبل صفان من البطانيات السوداء الخشنة لا يرتفع أحد منهم عن الآخر وتستطيع أن تمشى فوقهم . لقد أطفأنا المصابيح إلا الذى فوقى . بقعة من الضوء الأصفر الشاحب أنا لابد . لو أرى نفسى لك بالضبط كيف أكون . لا يمكن أن أقف وأبتعد عن مكانى وأنظر إلى نفسى جالسا . هذه قدرة لم يعطها الله للإنسان ، على الأقل حتى الآن . لقد وضعت بطانيتى فوق النائم جوارى . إنه يبتسم . لم أكن أدرى أن الرجال فى الأربعين من العمر يبتسمون وهم نيام . يوم ولد لى طفل تثاءب بعد قليل من نزوله إلى الدنيا . لم أنكر فى أن لدى الأطفال قدرة على ذلك . يومها ضحكت كثيرا وضحكت زوجتى من ضحكى حتى كاد جرح العملية القيصرية ينفجر . لكن الآن أكاد أبكى . النائم جوارى شاعر واسمه سليمان ويمضى «الحبسة» صامتا ، وبالأمس فقط تكلم فحكى لنا كيف جاء القاهرة لأول مرة منذ عشرين سنة ليلتحق بالجامعة ، وأرسلت الأسرة معه خاله الفلاح ليعيش معه الأيام الأولى ، وكيف لم يترك خاله يده طوال الطريق منذ خرجا من القرية وركبا القطار ، واشتدت قبضة الخال على المعصم منذ نزلا فى محطة باب الحديد ، وما كادا يواجهان الميدان حتى أوشكت القبضة الخشنة المتشنجة فوق المعصم أن تفصم اليد عن الذراع ، وأكبر ما واجههما عبور شارع رمسيس فكلما خطوا فيه خطوة رأى خاله سيارة قادمة من بعيد **فناد** به ، وكلما عاودا



التقدم وقطعا نصف عرض الطريق لمح خالد سيارة بعيدة جدا فهرول متراجعا به ، واستغرق الأمر ساعتين ولم يكن الشارع جهنميا كما هو اليوم ، وتماما كما يحدث فى الأفلام القديمة ، طارت البطتان من السلة التى يحملها خالد فى ذراعه الأخرى،قفزتا إلى الأرض تجريان فى كل اتجاه وتصيحان فانشغل خاله عنه وطردهما غير مبال بالسيارات ولا الطائرات بينما عبر هو الشارع ووقف على الناحية الأخرى يدلك معصمه ، ويعيد إلى كفه الدم ، ويتابع الخال فى ذهول المستيقظ من حلم مفاجىء مستعص على التفسير . .

لماذا تذكر سليمان حكاية قديمة كهذه . تساءلت بعد أن ضحكنا وعاد إلى صمته . لم أجد إجابة . طق طق طق . ها هى القدم الثقيلة تعود وتقترب . . طق . . . . طق . . . . طق . . . . وتبتعد . لماذا الليلة يمشى السجان كثيرا ؟ ولماذا أسهر وحدى ؟ لا شىء معى أقرأه ، ولا شىء لدى أفعله . هنا فوز باليقين بتراتب الأيام ، والواحد منا يدخل المرحاض كل يومين مرة . يومنا صار مضاعفا إذن ، وللصمت عمق بئر الآن ، فلا أسمع صوت دقات القدم فوق البلاط . لا برد وأكاد أدخل فى بعضى . هل يحتاج الواحد لأكثر من عشرين صاحبا ليشعر بالدفء ؟ . إننى حقا أرتجف . هو الاهتزاز الذى تدفعه فى الفضاء الأجوف الدقات الملسوعة التسارع فى عنبر بعيد . تك تك تك تك . . ترك ترك ترك ترك .

- ما هذا . ؟

قال زميل قام يدعك عينيه .

- لا أدرى .

قلت وهززت كتفى .

- حالة . مريض .

قال آخر من تحت غطائه ولم يتقلب ولا رفع البطانية عن وجهه

- ياشاويش . ياشاويش حسنى .

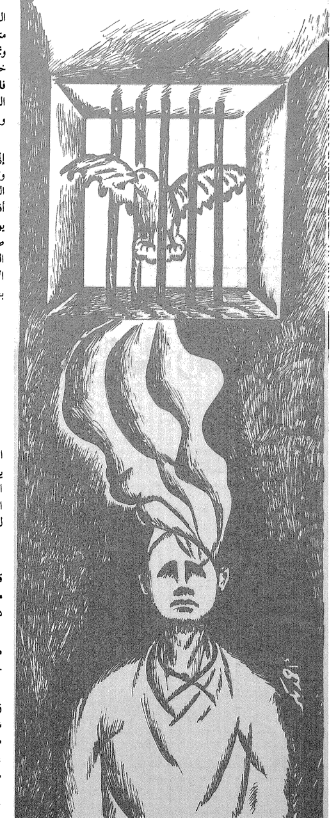
اسمه حسنى ذاك الذى كان يدق الأرض رتيبا ، ولن أعرف اسم الآخر المهتاج إلا إذا رد حسنى عليه . لابد أن حسنى آثر أن يقبع فى البئر فهو لا يرد ، والآخر . . . تك تك تك . ترك ترك ترك . ياشاويش حسنى يابن الكلب . . الصوت صار خفيضا لكنه يصل إلينا عاليا . أنظر إلى زميلى الذى استيقظ فأجده ينظر إلىَّ ويبتسم . الصوت بالليل يسرى حقا ، وهذا أيضا ليس بليل ، سديم أسود لم يكن قبله أرض ولا بشر .

- لماذا تسبنى ياابنى . عندك مريض فى الزنزانة ؟ .

صوت حسنى الخفيض أيضا يصل إلينا . لابد أن حسنى ــ الآن ــ قريب منه ، وربما لا يفصل بينهما غير الباب المرتفع الذى به طاقة ذات أسياخ معدنية أعلى من قامة أطولنا . لكن كيف وصل الشاويش حسنى إليه ولم أسمع دقات قدميه العريضة المكتومة .

- لا مريض عندنا ولا شىء . وحقك علىّ . أنا فقط أريد أن أتكلم معك قليلا . أعرف أن الدنيا برد . سأمرر إليك بطانية من بين الأسياخ تضعها حول كتفك وتقف معى خمس دقائق أتكلم فيها معك .

ولا أعرف ما الذى جعلنى أكتم أنفاسى وأسمع صوت قلبى . ولابد أن زميلى المستيقظ يحدث له نفس الشىء . هنا ، فيما يبدو ، لا أحد ينفرد بفعل شىء ، وها هو الصمت يوغل كأنما الليل نفسه قد نام . لكن . طق . طق . طق . تقترب دقات قدمى السجان ، أعرف اقترابها من تواليها وليس من ازدياد ارتفاع الصوت . وها هو خلف باب زنزانتنا ، أجل ، بل وأعرف ماذا سيفعل بالضبط ، سيركل الباب بقوة ليطمئن على أنه مغلق تماما ، الساعة الآن ليست السادسة والربع ، وليس هذا موعد التمام على الأبواب ، لكن لابد أنه أحس برغبتى فى القيام ●



في الأسبوع الماضي أعلنت نتائج جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية ولقد حصل الدكتور عبد القادر القط على جائزة الدولة التقديرية في الآداب .

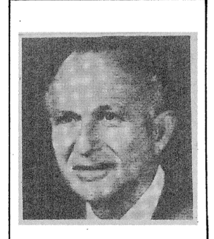
وفي حواره مع القاهرة . . . أثار الدكتور عبد القادر القط عدة قضايا نقدية هامة ، عن موقفه من المذاهب الأدبية القديمة ، والمعركة بين القديم والجديد ، ومهرجانات مصر الثقافية ، ودور التليفزيون في التثقيف ، وإشكالية الأصالة والمعاصرة ، وعن معنى « الجائزة » في حياة الأديب .

والنقد الأدبي هو المهمة التي يؤديها د. عبد القادر القط على المستويين الأكاديمي والصحفي منذ أكثر من ربع قرن .

والدكتور القط حصل على الدكتوراة من إنجلترا وكان موضوعها « مشكلة اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم » ، وعنوانها « مفهوم الشعر عند العرب » وله العديد من الكتب النقدية والدراسات الأدبية ، يأتي في مقدمتها كتاب « الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث » ، شغل منصب رئيس قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة عين شمس ، ثم عميداً للكلية ، ونال جائزة الملك فيصل في الدراسات الأدبية سنة ١٩٨٣ م ، وقد رأس تحرير مجلة الشعر عامي ١٩٦٥/٦٤ م ، ومجلة المجلة عامي ١٩٧١/٧٠ م ، ويرأس الآن تحرير مجلة « إبداع » منذ نشأتها ، وهو من قبل ومن بعد واحد ممن أثروا حياتنا الثقافية ومنحوا لها الشيء الكثير .

إشكالية الثقافة عند عبد القادر القط

حوار أجرته اعتماد عبد العزيز


عبد القادر القط . ناقد متميز

● سمعتك تقول في زهو حقيقي أنك وأنت في العشرين كنت شاعراً جيداً . . . فعلام يدل تأكيدك لهذا الآن ؟

ـ قلت ذلك في المهرجان الأدبي الذي أقامته كلية الآداب بجامعة المنيا في يناير الماضي ، وكان هذا في معرض الحديث عن شعر الشباب في هذه الأيام ، وما يلحظه الناقدون في بعضه من فقر في اللغة وضعف في الأسلوب ، وأخطاء في النحو والعروض ، وكان القصد أن أؤكد ما كان يتسم به الشباب في عهدنا من جدية ومن حرص على تزويد مواهبهم بالأدوات الفنية الضرورية لكل فنان .

● تقصد اللغة بالذات ؟

ـ لا شك أن اللغة هي أداة الشاعر ، وأن السيطرة عليها وإدراك أسرارها والاختيار منها اختياراً نابعاً من الإحساس بثرائها ـ لا من فقر محصول الأديب اللغوي ـ أمور لا غنى عنها لأية موهبة ، وقد لا يرضى الشباب في هذه الأيام عن شعر الحركة الرومانسية أو الاتجاه الوجداني ، وهذا من طبيعة الأشياء التي يفرضها التطور وتتابع المذاهب الأدبية من عصر إلى عصر ، لكن تبقى كل المذاهب القديمة وثمارها الفنية تراثاً إنسانياً لا سبيل إلى إنكارها ، وعلينا أن نقرأه ونتذوقه بمعايير عصره ، وألا نفرض عليه فلسفتنا الفنية الجديدة ، وإلا لأنكرت الإنسانية كل روائع أدبها وفنها في العصور الماضية ، وعاشت في لحظتها الحاضرة وحدها .

● وهل تلاحظ هذه النظرة عند أحد ؟

ـ هي نظرة موجودة بغير شك .

● عند مَنْ مثلاً ؟

ـ عند كثير من شباب الشعراء الذين يدينون كل ما يسمونه في تراثنا بالشعر « العمودي » أو « التقليدي » لأنه لا يجري على سنة الشعر الحر في مرحلته الأخيرة ، ناسين أن لكل عصر وكل بيئة مفهومها الخاص للأدب والفن ، وهو ينبع من ظروف حضارية يجيء النشاط الأدبي والفن تعبيراً عنها .

● أقول الحق : إنني دهشت كثيراً عندما سمعتك تقول إنك تقف عاجزاً أمام موجات التجديد التي يمارسها الآن الشباب ـ فهل هذا العجز اتهام للشباب وما يبدعونه أم أنه اتهام لنفسك ؟

ـ إن قضية القديم والجديد في الأدب والفن ـ وكل مجالات النشاط الإنساني ـ قضية أزلية تتكرر من عصر إلى عصر ، وتختلف حولها الأجيال وكل جديد يحاول أن يشق طريقه ويؤصل وجوده بالهجوم على القديم ومحاولة هدمه ، وهو أمر طبيعي يمثل سنة الحياة ، فليس هناك قيم أدبية وفنية مطلقة ثابتة لا ترتبط بزمان أو مكان ، والمعركة بين القديم والجديد تمحص

طبيعة الجديد ليتبين الناس هل هو نابع من حاجة حقيقية لمرحلة حضارية جديدة يوشك أن ينتقل إليها المجتمع ، أو هو مجرد بدعة أو اتجاه فردى غير صالح للبقاء .

● **ولكن هذه المحركة أبدية توجد فى كل الآداب وفى كل العصور ؟**

ـ فعلاً . . وقد قامت هذه المحركة فى النقد العربى القديم ، وانقسم النقاد حولها إلى محافظين ومناصرين للجديد ، وكان لبعض النقاد من أنصار الجديد أقوال ذكية مأثورة .

● **مثل ؟**

ـ قول ابن قتيبة أنه لا يتعصب للقديم لتقدمه ولا يعادى الحديث لحداثته « فكل قديم كان جديداً فى عصره » وكجواب أبى تمام حين سئل « لم لا تقول ما يفهم » فأجاب سائله ولم لا تفهم ما يقال ؟ !

● **بعض النقاد لا يقفون هذا الموقف ؟**

ـ الناقد الحصيف يدرك هذه القضية ، ولا يقف من إبداع الشباب موقف العداء لمجرد أنه جديد أو مخالف للقديم ، ويبذل قصارى جهده فى إدراك دواعى هذا التجديد وتقييم مظاهره ، فإذا فشل فى ذلك كان فشله راجعاً إما إلى أن هذا التجديد لا يمثل حاجة حقيقية للمرحلة الحضارية الراهنة ، وأنه بدعة أو اتجاه فردى ، أو احتذاء لبعض مذاهب لا تمثل طبيعة البيئة التى يعيش فيها هؤلاء الشباب ، ويبدعون لأجلها ، وإما لأن الناقد أصبح غير قادر على مجاراة اتجاهات التجديد فى صعدتها النهائية .

● **ما هو موقف د. القط بالذات من التجديد ؟**

ـ أزعم أن من أكثر النقاد وعياً بطبيعة القديم والجديد ، ومن أكثرهم تعاطفاً مع إبداع الشباب ، ولعلى كنت من أوائل مَنْ حمل على عاتقه عبء الدفاع عن حركة « الشعر الحر » فى أول نشأته .

● **وهل موقفك من نتاج شباب اليوم هو نفس الموقف المدافع ؟**

ـ أرى فى نتاج هؤلاء الشباب قصداً واضحاً فى التعمية والتحلل من منطق العبارة اللغوية ، وعجزاً فى بعض الأحيان عن إقامة الوزن أو سلامة اللغة وانعزالاً عن طبيعة المجتمع الذى يعيشون فيه وما قد توحى من تجارب ، واتجاهاً إلى « عقولهم الباطنة » ليستخرجوا منها تجارب أو صوراً أقرب إلى الكوابيس منها إلى التجارب والصور الفنية ، وكان من نتيجة ذلك أن قام حاجز بين المبدعين والمتلقى وضعفت « فاعلية » الشعر وتضاءل جمهوره .

● **لو سلمنا برأيك هذا . . . ألا ترى معى أن أسباباً عديدة دفعت بهؤلاء الشباب إلى الانعزال على حد تعبيركم ؟**

ـ ما أظن أن حياتنا الفكرية أو الثقافية أو الأدبية قد حدث فيها تحول جسيم يستدعى مثل هذه « الطفرة » التى تقطع كل صلة بينها وبين الاتجاهات السابقة وترميها بالتخلف .

● **تقصد ؟**

ـ على أية حال فالقضية قضية كبيرة تحتاج إلى كثير من الإفاضة ، لكنى قلت فى معرض الحديث عن هذه الحركات الجديدة أكثر من مرة أن الناقد ليس مطالباً دائماً بأن يتبنى كل جديد ، وأن من حقه أن يختار ويقبل ويرفض ، وإن كل حركة أدبية أو فنية كبيرة ـ إذا لم يتح لها نقاد كبار ـ تخرج نقادها من بين مبدعيها أحياناً ، أو من بين مَنْ يعيشون مفهومها ويدركون فلسفتها ويقدمونها إلى الناس ، وإلا كانت نزعة فردية لا تصلح للبقاء .

● **تقول بأنك أكثر النقاد تعاطفاً مع إبداع الشباب ، ألم تجد فى متابعتك لإبداعهم بداية حركة نقدية طالعة منهم ؟**

ـ بالرغم من وجود بعض شباب النقاد الذين يتابعون ثمار ذلك التجديد المسرف ، لم يقم أحدهم حتى الآن بتقديم صورة شاملة لفلسفة هذه الحركة ، ولم يحللوا نماذجها تحليلاً فنياً شاملاً دقيقاً كثيراً من نماذجها ، بل ظلت أقوال هؤلاء النقاد ـ فى معظمها ـ أشبه بذلك الشعر وتهويماته وغموضه .

● **بوصفكم أحد الذين شاركوا فى الإعداد لمهرجان « الإبداع العربى » ومهرجان « حافظ وشوقى » وغيرهما من المهرجانات التى أقيمت فى الفترة الأخيرة ، أسألك : أية فائدة أدبية أو ثقافية حققتها هذه المهرجانات ؟**

ـ إن لمثل هذه المهرجات غايات كثيرة ، ليس شرطاً أن تكون كلها غايات « علمية » ملموسة . . . منها إحياء ذكرى كبار الأدباء والمثقفين ، ولقاء الأحياء من المثقفين والدارسين والأدباء وتعارضهم وتبادلهم للآراء فى ندوات تحفل بها مثل هذه المهرجانات ، وتتمثل حصيلة هذه المهرجانات فى أبحاث ومقالات تجمع فى النهاية لتصبح ذخراً ثقافياً يضاف إلى تراثنا الأدبى والفكرى ، وقد ألقيت فى هذين المهرجانين كثير من الأبحاث القيمة ، ووفد إليها كثير من الأدباء العرب الذين تعرف إليهم أدباؤ نا الشباب لأول مرة ، ولعل منهم مَنْ هم أكثر اقتراباً من روح العصر وأكبر متابعة للأدب العالمى الحديث والدراسات النقدية والأدبية من بعض أدبائنا ودارسينا .

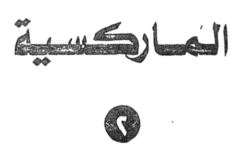
● **أليس من الأجدى أن تصدر بتكاليف هذه المهرجانات مجلة أدبية تساهم فى نشر إبداع الشباب ؟ أو أن تُستغل تكاليفها لنشر إبداعهم فى كتب ؟**

ـ ليس هناك تعارض بين إقامة هذه المهرجانات وإصدار المجلات الأدبية أو نشر إبداع الشباب ، إلا إذا كانت هناك ضرورة فى اختيار وجه واحد من هذين الوجهين من النشاط ، فالأمم الناهضة تجمع بين هذا وذاك ، ولا تقيس ثمار النشاط الأدبى بنتائج « عملية » ، وإذا كان هناك تقصير فى إصدار المجلات أو العناية بإنتاج الشباب ، فليس ذلك لأن هذه المهرجانات قد استأثرت بما كان يمكن أن يصرف فى مثل هذه الوجوه ، فلابد أن يرصد لكل نشاط ثقافى ما يلزمه من مال .



القديم معبر تاريخى إلى الجديد

وللحديث بقية ●



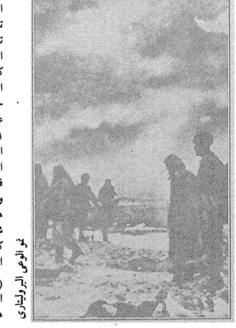
د . يمنى طريف الخولى

رأينا فى العدد الماضى النظرية التى وضعها ماركس مؤكدا بمجىء المجتمع الشيوعى ، فهل ذلك حق ؟ هل النظرية صادقة ؟

لقد جاء الرجل فى عصره الذى بلغ حد الثمل والدوار فى الانتشاء بالعلم ، وطرح نظريته بوصفها نظرية علمية . وسوف نرى الآن أنها ليست علمية . ولا يمكن أن تكون ؛ أو أنها على أوسع الفروض تحاول أن تتمسح بالعلم ولها الشكل العلمى ولكنها فى حقيقة الأمر ليست من العلم فى شىء .

فأولاً ، منهج ماركس مضطرب غامض مبهم ، حتمى وتنبؤى وقطعى وجدلى فى الوقت نفسه . لقد صارحنا بأنه يعتمد على الجدل ، والمنهج الجدلى والمنهج العلمى متضادان لا يمكن أن يلتقيا . فالجدل يحذف قانون عدم التناقض وينتقل من الفكرة إلى نقيضها إلى مركب يجمع بينهما ـ أى يقربهما معاً ، والعلم لا يسمح بهذا ، ومن غير المعقول أن ننتظر من كل قضايا العلم جدلية ، السمة المميزة للمنهج العلمى هى حذف القضية التى ثبت خطؤها وإحلالها بأخرى أكثر منها صواباً ، بغير مبرر للبحث عن نقيضها فضلاً عن مركب منهما . ثم إن عالم العلم كمى والكمية بمجرد عناصر موجودة معاً ، أى أنها نقيض الوحدة الجدلية ، والعلم كمى « فقط » بمعنى أنه لا يعنيه البتة الانتقال من الكم إلى الكيف ، كما يؤكد الجدل ، وليس يفترض العلم أية انقلابات جدلية فى مسار الطبيعة ، بل على العكس استمرارية ما جملة القول إن أبسط تحليل منطقى ـ لا يتسع له المقام الآن ـ يكشف عن التضارب الحاد بين المنهج العلمى والمنهج الجدلى . وليس هذا خافياً على أى ملم بأساسيات المنطق ، لذا دأب الشيوعيون على القول إن منهج العلم يناقض الجدل لأنه يعبر عن وجهة النظر البرجوازية !! ولكن العلم فى روسيا ـ طبعاً ـ هو ذاته العلم فى الأقطار البرجوازية ، فإذا كان الجدل يناقضه هنا ، وجب أن يناقضه هناك .

ولما كان العلم أساساً هو المنهج ، وكان منهج ماركس بكل هذا الاضطراب والتناقض مع منهج العلم ، فلابد وأن تكون نظريته زائفة . إنها تحاول علمنة التاريخ ، أى جعله علماً كالطبيعة ، له قوانين نستخلص منها تنبؤات يقينية ، أى ستحدث حتماً ، لتنتهى إلى أن الشيوعية ليست نظرية نقبلها أو نرفضها أو ننفذها أو نعدلها . . . بل هى أمر محتوم ، سيحدث قطعاً شئنا أم أبينا ، وقصارى ما نستطيع أن نفعله هو الثورة الدموية التى تخفف آلام الوضع ، أى فقط تقصر المرحلة التاريخية التى سيعقبها الاشتراكية ـ حتماً على أية حال . وبصرف النظر عن أننا الآن ـ فى عصر النسبية والكوانتم اللتين لم يشهدهما ماركس ـ قد


فجر الوعى البروليتارى

أدركنا أنه لا التاريخ علم كالطبيعة ، ولا الطبيعة ولا أى علم آخر يمكن أن يكون حتمياً بمثل هذا المنظور ، بصرف النظر عن هذا ، نجد أن مصداق الخلل المنهجى قد أتى من الوقائع التاريخية التى حدثت فكذبت كل نبؤات ماركس تقريباً ، مما يعنى أن النظرية ذاتها كاذبة ، وبالتالى ليست الشيوعية حتماً مقضياً كما وعدتنا :

(ا) تنبأ ماركس بأن طبقة البروليتاريا ستزداد زيادة غير محدودة ، وتنكمش طبقة أصحاب رءوس الأموال انكماشاً غير محدود . وهذا لم يحدث أبداً . فقد تعقد اتجاه الصناعة وتغير فى حالات كثيرة وأصبحت تعتمد على الثورة الآلية وثورة المعلومات والكومبيوتر أكثر من اعتمادها على العمال ، فزادت أهمية المهارة الكيفية للعامل عن أهمية العدد الكمى للعمال . وبدلاً من أن تزداد البروليتاريا ، ظهرت طبقة ثالثة لم يلتفت إليها ماركس بحكم طبيعة عصره ، وهى طبقة المهندسين والفنيين والمحاسبين والإداريين ودورها فى عملية الإنتاج أهم من دورى البرجوازية والبروليتاريا . وبسبب من تطور المنتجات لم تعد المؤسسات الكبرى تفلس أصحاب الصناعات الصغيرة فتضمهم للبروليتاريا ، بل قد تعتمد عليهم ، فالمؤسسة الكبرى لصناعة السيارات ـ مثلاً ـ تعتمد على صناعات صغيرة لإنتاج ما يلزمها من جلود المقاعد وغيره . ومن الناحية الأخرى لم تنكمش طبقة أصحاب رءوس الأموال انكماشاً غير محدود ، بل العكس ، امتلك أسهم كثير من الشركات صغار المساهمين .

(ب) وكذبت أيضاً نبوءة ماركس التالية بأن الطبقات ستختصر إلى طبقتين : البرجوازية والبروليتاريا . وهذا لم يحدث أبداً وليس من المحتمل أن يحدث . ومهما تقدمت الصناعة لن تختفى طبقة المزارعين بالذات ، ولن تنضم للبروليتاريا ، فستظل الحياة الريفية متميزة بطابع معين . ويمكن القول إن تاريخ الاشتراكية فى أيامنا هذه هو فى أحد جوانبه تاريخ الصراع بين الحركة البروليتارية وبين طبقة الفلاحين . لقد عالج الإنتاج الزراعى بسطحية كبيرة ، الأمر الذى كلف خمسة ملايين من الفلاحين الروس أن يموتوا أو يرحلوا كى يتحقق نظامه . على أية حال ، لم تسفر التطورات التاريخية التى أعقبت ماركس عن طبقتين ، بل عن الطبقات الآتية : ١ - البرجوازية ٢ - كبار ملاك الأراضى ٣ - الملاك الآخرين ٤ - العمال الزراعيين ٥ - طبقة وسطى من الإداريين والفنيين ٦ - طبقة العمال الصناعيين ؛ فضلاً عن طبقة المثقفين التى عدها ماركس برجوازية ، وهى ليست هكذا إذا تحرينا دقة فى المصطلح . ومثل هذا التطور ـ وهو الأمر الواقع فى معظم البلدان ـ من شأنه أن يحطم اتحاد طبقة العمال الصناعيين أو وضعهم ككتلة متحدة ، وذلك لتداخل علاقاتهم بالطبقات الأخرى .

(جـ) تنبأ ماركس بأن انتصار البروليتاري ومجىء الشيوعية ، سيتبعه حتماً المجتمع اللاطبقى ، وليس هذا محتوماً ، لا نظرياً ولا تطبيقياً . نظرياً ، سوف

يتحد البروليتاريون ليواجهوا البرجوازيين ، ولنفترض أنهم انتصروا وابتلعت البروليتاريا البرجوازية ، فلن يعود أمامها خطر تخشاه وتتحد لتواجهه ، بل الأدنى إلى المعقول أن الصراعات والمشاكل الخاصة بالبروليتاريا ستنشأ داخلها فتقسمها إلى طبقات من جديد . ثم إنه فى حالة انتصارها سيقفز إلى السلطة قادة الحركة الثورية ويشكلون طبقة الحكام الجديدة فى المجتمع الجديد ، إنه مجرد نوع جديد من الارستقراطية والبيروقراطية . هذا نظرياً . أما تطبيقياً فيمكن أن نلاحظ البون الشاسع بين الطبقة الحاكمة وبين بقية الشعب ـ الطبقة المحكومة ـ فى معظم البلدان الشيوعية ، وفى الاتحاد السوفيتى خصوصاً حيث نجد التكذيب الساطع لنبوءة ماركس بمجتمع لا طبقى .

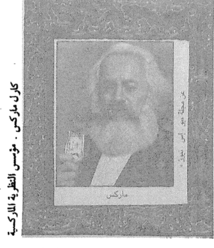
(د) تنبأ ماركس بأن تراكم فائض القيمة سيؤدى إلى زيادة بؤس العمال ، زيادة فى شدته أى فى شدة بؤس العامل الواحد ، وفى مداه أى بؤس عدد أكبر من العمال ؛ وأكد أن البؤس مادى وأيضاً ، معنوى ، فاستغراق العامل فى عمله الشاق الذى يغترب عنه من شأنه أن يزيد من بلاهته وتشويه قواه العقلية . فهل حدث هذا ، وهل زادت بلاهة العمال ؟ كلا بالطبع ، بل العكس تماماً هو الذى يحدث . فجزء من فائض القيمة الآن يستغل فى إقامة مجمعات سكنية ونواد اجتماعية ورياضية ، وأنشطة ترفيهية للعمال . وتطورت النظم التربوية الحديثة وأصبح التعليم حقاً لكل مواطن : برجوازى أو بروليتارى . وتفجرت وسائل الإعلام كالجريدة التى يقرأها الجميع ، والإذاعة المسموعة والمرئية التى تشد البرجوازيين والبروليتاريين معاً ، وفى اللحظة نفسها للمادة الإعلامية نفسها . وهذا بخلاف الثورة التكنولوجية التى أدت إلى إنتاج بالجملة ، فجعلت كماليات كثيرة ـ فضلاً عن الأساسيات ـ فى متناول كل الطبقات . والنتيجة هى نمو الوعى البروليتارى ، حتى إن طبقة العمال فى أكثر الدول يميناً ـ كانجلترا مثلاً تسقط حكومات وترفع أخرى . وتطور التكوين الثقافى لطبقة البروليتاريا ولدرجة لم يكن ماركس يحلم بها :

(هـ) تنبأ ماركس بأن الشيوعية ستبدأ فى أكثر الدول المتقدمة تكنولوجياً ، وبالذات إنجلترا وألمانيا غير أن الذى حدث عكس هذا تماماً ، فقد بدأت الشيوعية فى أكثر الدول تخلفاً من الناحية التكنولوجية ، وهى روسيا التى استبعدها ماركس تماماً على الرغم من علاقته بالمفكر باكونين (١٨١٤ ـ ١٨٧٦) ممثل الفكر الإشتراكى فى البرجوازية الروسية . وأعقبت روسيا دولة أكثر تخلفاً هى الصين . وما زالت الإنقلابات الاشتراكية الحادة حتى الآن لا تحدث إلا فى الدول شديدة التخلف كاليمن الشمالية وأثيوبيا وأفغانستان .

(و) تنبأ ماركس ـ أخيراً باضمحلال الرأسمالية وبالتالى مجىء الشيوعية لتحل محلها . ولكن الرأسمالية التى عرفها ماركس وحللها وقصد إليها هى رأسمالية عدم التدخل ، أى الرأسمالية الحرة حرية مطلقة والتى لا تسمح بأى تدخل أو فرض قيود . فحتى لو تدخلت

التعليم لكل مواطن

الدولة ، فهى ـ تبعاً لنظرية ماركس ـ أداة البرجوازية ولن تتدخل إلا لحمايتها والإبقاء عليها . والأمر الواقع الآن الذى يكذب نبوءة ماركس هو أن مثل هذه الرأسمالية فعلاً قد اختفت تماماً ، ولكنه لم تكن الاشتراكية هى البديل الوحيد الذى حل محلها دائماً . ففى معظم البلدان حل نظام الرأسمالية الخاصة المقيدة . وأصبحت الحكومات فى أكثر الدول رأسمالية تتدخل بالتوجيه والإرشاد والتحريم والإلزام ومنح التسهيلات ورفع الجمارك والضرائب وحماية حقوق العمال وشملهم بالضمانات والتأمينات الاجتماعية والمعاشات والتأمين ضد البطالة ، بل أصبح للعمال فى إنجلترا وبلدان أخرى كثيرة حق الإضراب عن العمل وإجبار أصحاب رءوس الأموال على رفع أجورهم . وكانت السويد هى التى قامت بأولى الخطوات الحاسمة فى هذا الطريق حين حددت ساعات العمل بثمانٍ وأربعين ساعة فى الأسبوع . لقد عاش ماركس حتى رأى بعض الإصلاحات فى أحوال العمال ، ولكنه لم ير فى هذا تفنيداً لنبوءته ، بل ايذاناً بانهيار الرأسمالية .





كارل ماركس .. مؤسس النظرية الماركسية

وكان قصير النظر . فالتعديل التدريجى والحلول التوفيقية التى أنجزت الكثير وستنجز الأكثر ، ليس إلا إصلاحاً لمثالب الرأسمالية وتطويراً لها ، وبالتالى إبقاء عليها ، وغلق الطريق أمام الحل الاشتراكى . وإذا رأى العمال أنهم يستطيعون أحوالهم تدريجياً وبالتطوير السلمى ، فما الذى سيدفعهم إلى المخاطرة بثورة دموية تدمر كل شىء . لذلك كذبت نبوءة ماركس ولم تكن الاشتراكية هى البديل الوحيد للرأسمالية التى عرفها ، رأسمالية عدم التدخل . على هذا النحو كذبت النتائج المشتقة من النظرية الماركسية ، كذبت تنبؤات ماركس . وكان لابد وأن تكذب لأن النظرية زائفة تحاول أن تتعلمن وأن تجعل العلم التاريخى جدلياً رغماً عن العلم وعن الواقع التاريخى ، وإذا كانت نتائج تحليل الاقتصاد فقد كان بإمكانها أن تصف ماضى تاريخ الإنتاج وليس مستقبله الذى يبقى فى عوالم الاحتمال ، وبذلك تكون وظيفة المادية التاريخية هى إيجاد منهج نقدى للمجتمع المعاصر . وهى لا يمكن أن تفترض فروضاً عن مجتمع المستقبل إلا إذا اسقطت منهجها . لقد سمح ماركس لنفسه أن يتنبىء بالمستقبل وبانتصار الشيوعية ، فكان بهذا يضر بمحاولته ولا يمكن أن يكون ما قاله ذا قيمة إلا إذا كان قد كف عن التنبؤ وعن تأكيد مجىء الشيوعية حتماً .

ديدن العلم والمعلم المميز إياه عن أى جانب آخر من جوانب الحضارة والإبداع الإنسانى هو التعويل على الاختبار التجريبى ، بمعنى أن نستنبط من النظرية العلمية ما يلزم عنها من نتائج وتنبؤات نواجهها بالوقائع التجريبية ، فإذا كان ثمة تطابق ظلت النظرية حائزة للقبول ، أما إذا كان ثمة تناقض فالنظرية خاطئة قد ثبت كذبها ، يجب استئصالها من بنية العالم لتختفى من دنياه . وإذا كانت قد قامت بدور ما فى تطور العلم ، فلتقبع فى تاريخ العلم ، لا العلم ذاته ، والآن الماركسية التى كانت تؤكد على سمتها العلمية وتتيه بها زهواً على باقى النظريات الاشتراكية فوضعت مقدمات اشتقت منها نتائج هى تنبؤات تاريخية ، قد تناقضت تنبؤاتها إلى كل هذا الحد مع الوقائع . إذن فقد ثبت خطؤها وكذبها وبالتالى يجب استئصالها . لقد أصدر التاريخ حكمه بتعارض هذه الاشتراكية العلمية المدعاة مع الواقع ، فكانت هزيمتها العلمية أمام التطورات التاريخية . ثم تصدعت البقية من أركان ادعائها السمة العلمية بعد أن حل الاحتمال ـ فى العلم المعاصر ـ محل الحتمية التى تقوم عليها الماركسية وتؤكد بها مجىء الشيوعية ، حين حاولت أن تتعلمن كعلم عصرها ، علم القرن التاسع عشر الذى كان حتمياً .

وإذا تذكرنا أن الخلل كان أساساً فى المنهج ، أدركنا أن ماركس قد فشل أصلاً وفروعاً فى محاولته لأن يكون عالماً وأن يعلمن التاريخ ويعلمن مجىء الاشتراكية . لقد أخل به العلم . فهل بقيت له الفلسفة . بعبارة أخرى هو عالم فاشل ، فهل هو فيلسوف ناجح ؟

الإجابة فى العدد القادم●

رسالة فيينا

مهرجان ڤيينا الفنى السنوى

عبد الحميد أحمد على

تحتفل النمسا هذه الأيام بمرور ٤٠ عاماً على انتهاء الحرب العالمية الثانية وبمرور ٣٠ عاماً على خروج قوات الحلفاء منها ، وحصولها على معاهدة الدولة التى أعلن فيها حياد النمسا ـ بمحض إرادتها . وبمناسبة هذه الاحتفالات تقام أعياد سنوية فنية تعرف باسم « المهرجان الفنى الفيناوى السنوى » "Wiener Festwochen" ويقام من ١٥ مايو حتى ١٥ يونية .

ويشهد المهرجان عروضا مسرحية وفرقا زائرة من كل أنحاء العالم ، كما تشارك فيه فرق موسيقية أوروبية وعالمية ، تأتى لتعرض ما لديها من فنون فى فينا . . كما يضم المهرجان ، الذى تعود بدايته إلى عام ١٩٥٢ ، تجمعاً كبيراً للفنانين التشكيليين على مختلف مناهجهم ومدارسهم ، كما تتبارى الفرق الموسيقية فى إظهار براعتها ، خاصة وأن فينا عاصمة الموسيقى . . إنه ماراثون فنى من الدرجة الأولى ، تستفيد النمسا منه استفادة كبيرة ، خاصة فى مجال السياحة ، حيث تتوافد عليها المجموعات السياحية من جميع دول العالم .

ورغم أن المهرجان يتكلف هذا العام ما يقارب الخمسين مليون شلناً نمساوياً (أى ما يعادل ٣ ملايين جنيه مصرى) إلا أن ما تجنيه النمسا أكثر كثيراً ؛ فيمكن تشبيه هذا التجمع الفنى بمهرجان كان السينمائى . . ونفتقد نحن المصريون وجود ما يمثلنا فى هذا المهرجان الذى يعد أفضل أنواع الدعاية لتراثنا وحضارتنا .

ونستعرض الآن بعض أهم أسماء الفرق العالمية ، وما تقدمه ، ثم نعرض لبعضها بالتفصيل ، والبقية تأتى تباعاً . . من الفرق الزائرة فرقة مسرح الدولة بمدينة شفيرين بألمانيا الشرقية ، التى تقدم برنامجاً تحت عنوان « اكتشاف جديد . . للتراث القديم » ، ويحتوى أربعة عروض فى مساء واحد . والعروض هى « إفيجينيا فى أوليس » ، « والطرواديات » ليوربيديس ، « وأجاممنون » لأيسخيلوس » ، و« الإخارنيات » لإريستوفانيس » وتقدم فرقه ديفاز أ . س ، وهى فرقة مسرحية نسائية من المكسيك ، تقدم أوبرا موتسارت الشهيرة « دون جيوفانى » ، كما تقدم فرقة مسرح الجيب فى ميونيخ تحت إشراف المخرج الألمانى المشهور جورج تابورى ، عرضين هما : « فى انتظار جودو » للعبثى ص . بيكيت ، و«م ميديا» ليوربيديس أما الرائع فى المهرجان حقاً فهو فرقة مسرح الدولة بمدينة شتوتجارت الألمانية ، التى تقدم برنامجاً تحت عنوان « شيللر اليوم » ؛ وتعرض ثلاث مسرحيات من أعمال الشاعر الألمانى شيللر ، وهى « دون كارلوتس » « وفيلهلم تل » ، « وعروس ميسينا » . . أما مسرح فينا ، وهو المسرح الموسيقى الوحيد فى القارة الأوربية فيقدم أوبرا « يوليوس قيصر فى مصر » ، من أعمال الموسيقى الألمانى هيندل ، وقيادة المايسترو النمساوى هارنكورت . . كما يقدم بيت الفنانين بفيينا معرضاً ضخماً للفن التشكيلى تحت عنوان « الحلم والواقع » وتعرض فيه لوحات لأكبر الفنانين التشكيليين النمساويين من (١٨٧٠ حتى ١٩٣٠) . وتمثل هذه اللوحات مختلف الاتجاهات الفنية فى الفن التشكيلى ، التى ظهرت فى بداية هذا القرن . . ومن اليابان تعرض فرقة المسرح الشعبى اليابانى المعروف باسم « كابوكى » عرضا لمسرحية يابانية من ثلاثة فصول . .

دون جوان . . امرأة مكسيكية تتعرى فى فينا : نجح المكسيكيون فى « بيع الميه فى حارة السقايين » ؛ فتحت إشراف المخرجة المكسيكية الشابة يسوسا رودر يجيث عرضت الفرقة المكسيكية أوبرا (دون جوان) لموتسارت (١٧٥٦ ـ ١٧٩١) . وتتكون الأوبرا الناطقة بالأسبانية من فصلين ، وكل ممثليها من النساء اللاتى يتراوح عمرهن بين العشرين والثلاثين . . حتى دون جوان نفسه . . امرأة تقول المخرجة : إن النساء هن الأساس فى هذا العرض . . وليس دون جوان كما فى أوبرا موتسارت . . وإن الموسيقى عند موتسارت تقع فى هوة الحب والغريزة . . أما عندى فالنساء يتسللن راقصات إلى دور دون جوان ، وإنهن لايبغين أبداً محو هذه الشخصية ، بل يؤكدن بكل حركة مثيرة حنينهن الشهوانى إلى شريكهن المفقود . . إن دون جوان شخصية متحولة . . معه كل شىء ممكن . . ففى هذه الشخصية أنوثة كما بها رجولة . . ومن يرى عرضى فسوف يُفتتن قطعاً من الشهوانية التى تصل إلى حد العرى على خشبة المسرح . . إن الرواية الأسبانية القديمة دون جوان ، التى نظمها الإيطالى لورنسو دايونتى (١٧٤٩ - ١٨٣٨) تعرض لنا عالماً يرى فى الحب أسمى ما تبلغه الحياة الإنسانية . ونظرة دون جوان إلى الحياة خاضعة لهذه النزعة . . والمشاهد يغرق حتى أذنيه فى سحر الحب الذى يحيطه من كل جانب . . إن طبيعة دون جوان الظمأى التى لا تعرف الإرتواء تثير سؤالاً واحداً : هل يحلم كل « منا بأن يصبح دون جواناً ؟؟ إن المسرح النسائى الذى تنتمى إليه الفرقة المكسيكية الزائرة ، فكرة جديرة بالكتابة عنها . . فنحن الرجال علينا أن نفكر ملياً . . إلى ماذا وإلى أين تهدف



قيصر وكليوباترا



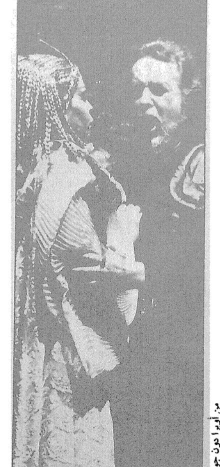
أوبرا يوليوس قيصر فى مصر

رحلة النساء فى الحنين إلى الحرية !! إن المسرح النسائى يقدم لنا إجابة ولو مؤقتة عن هـذا السؤال .. تقول المخرجة صاحبة .. العرض : « إن دون جوان .. ليس أكثر من حلم يسعى إليه كل رجل .. وفى الوقت ذاته هو وهم يعيش داخل كل كائن مذكر .. لقد قدمت هذا العرض فى أربع مدن أوربية فى العام الماضى ، فى باريس وميونيخ وميلانو وبرشلونة ، وقد لقى نجاحاً هائلاً فى كل المدن التى عرض بها ..

وديكور الأوبرا غاية فى البساطة ، فخلفية خشبة المسرح عبارة عن وجه نسائى ــ من الخشب المدهون ــ تتدلى على جبهته خصلات شعر قصيرة . وخشبة المسرح تبدو واسعة بعض الشىء لتتيح للنساء القيام بحركات جنسية وهن شبة عاريات فى الفصل الأول والفصل الثانى .. أما الموسيقى فمن المعتاد فى أى أوبرا أن تكون هناك أوركسترا ، ولكن الفرقة القادمة من آخر الدنيا أثارت اهتمام النمساويين فاستغنت عن الأوركسترا بعازف بيانو واحد ، يجلس فى أقصى اليسار من خشبة المسرح .. فى الحقيقة لم تهن الفرقة الزائرة موتسارت فى بلده كما يتوقع البعض ، لكنها قوبلت بحماسة وتصفيق بالغين من جمهور المشاهدين .. إن الموسيقى فى عروس الدانوب حياة ، والحياة موسيقى ..

يوليوس قيصر فى مصر وڤينا

يقدم مسرح ڤينا الموسيقى Theater an deyr Wien ــ أكبر مسارح أوروبا الموسيقية ــ أوبرا تحت عنوان يوليوس « قيصر فى مصر » باللغة الإيطالية ، وهى من مؤلفات الموسيقى الإنجليزى الألمانى المولد فريدريش هيندل (١٦٨٥ - ١٧٥٩) والأوبرا مكونة من ثلاثة فصول ، كل فصل يحتوى على ثلاثة مناظر .. وتدور أحداثها فى مصر بعد معركة



من أوبرا دون جوان

فارسالوس (٤٨ ق . م) وتحكى مطاردة قيصر لبومبى ، ونجاحه فى هزيمته وقتله .. والنزاع على العرش بين كيلو باترا وأخيها بطليموس .. وكيف أن كلاً منهما حاول التقرب إلى قيصر لكسبه فى صفه ، ولتحقيق أغراضه السياسية فى الوصول إلى العرش .. وتنجح كيلو باترا بالطبع فى جذب قيصر وكسبه إلى جانبها .. وموسيقى هيندل تتميز بطواعية لا مثيل لها ، وقوة بناء ووضوح وهارمونية تقودنا إلى آفاق رحبة ، تتزاوج من خلالها مشاعر الممثلين مع مشاعر المشاهدين ، دون الحاجة إلى وساطة الأفكار .. وتتغير مناظر الأوبرا العشر من منظر إلى آخر بواسطة الستائر الضوئية . وقد صمم الديكور يست مقدمة خشبة المسرح (الأفانسيه) على هيئة بوابة كبيرة تفتح عن آخرها وخلفية المسرح على هيئة هرم .. وتفتح البوابة وتغلق من حين إلى آخر بين المناظر .. كما كانت أقنعه الممثلين مصممة على هيئة أهرامات صغيرة والكتابات الهيروغليفية تملأ مقدمة البوابة ، صانعة هرماً كبيراً .. والبوابة هى مصر ، والهرم رمز آخر يؤكد وجود مصر فى كيان الرومان .

وتلعب دور كليو باترا الممثلة الإنجليزية الشابة روبيرتا الكسندر ، وفى دور قيصر الإنجليزى بنيامين لوكسون ، تحت قيادة المخرج النمساوى فيديرك مريدتا ، والمايسترو نيقولاوس هارنوتكورت .. لقد نجح هذا الفريق المتكامل الذى قدم هذا العرض الشائق فى أن يسافروا بعقول النمساويين فى رحلة خاطفة إلى مصر .. مصر التاريخ ، ومصر السحر ، ومصر المكان الذى لا يفنى .. إنه عمل فنى من الدرجة الأولى ، عرف طريقه منذ اللحظة الأولى إلى قلوب الجماهير الڤيناوية .. عشاق من الأوبرا .. الذين تجدهم حتى الآن يقفون صفوفاً على أمل العثور على بطاقة دخول إلى مصر ــ كليو باترا ..●



كارمن للمخرج الإيطالى فرنشيسكو روزى

توفيق حنا

كان عام ١٩٨٣ ، هو عام كارمن .. وكارمن مزيج نفسى اجتماعى للحب والحرية والموت .. أقدم على إخراجها سينمائيا المخرج الإسبانى كارلوس ساورا والمخرج الإيطالى فرنشيسكو روزى والمخرج الفرنسى جودار .. والمخرج الإنجليزى بيتر بروك .. ولهذا أطلق النقاد على عام ١٩٨٣ عام كارمن ..

والقصة للكاتب الروائى الفرنسى بروسبير ميريليه .. ثم جاء جورج بيزيه وقدم أوبرا «كارمن» التى شاهدها الجمهور فى باريس لأول مرة عام ١٨٧٥ .

ومن الأفلام التى اتخذت كارمن موضوعا لها لم أشاهد إلا فيلمى ساورا وروزى ..

شاهدت كارمن للمخرج الإسبانى ساورا فى القاهرة ضمن عروض مهرجان القاهرة السابع (١٩٨٣) وشاهدت فيلم كارمن للمخرج الإيطالى روزى فى لندن ضمن أفلام مهرجان لندن الـ ٢٨ (١٩٨٤) .

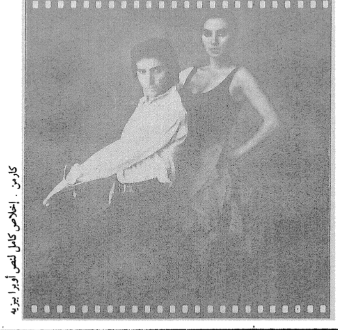
ومن الصعب أن نعقد مقارنة بين عملى المخرجين العملاقين .. وذلك لأن لكل مخرج وجهة نظر خاصة به .. تفرض أسلوبا مختلفا .. ويتجسد هذا الأسلوب فى اختيار الموضوع والشكل ، وفى زاوية الرؤية الفنية .. ولهذا يجد المشاهد نفسه أمام هذين العملين مدفوعا إلى الإعجاب بهما معا .. مبهورا بما قدمه كل مخرج من جهد بناء وخلاق لتجسيد رؤيته الفنية ورؤياه الجمالية والإنسانية . ولكن العملين يعالجان ما تدور حوله كارمن ميربليه من حب وحرية وموت .. وتعتمد كارمن ساورا على الرقص بينما تعتمد كارمن روزى على الغناء .. على الأوبرا ..

يقول المخرج الإسبانى كارلوس ساورا : « عندما كنت صغيرا كان لاسم كارمن دلالة خاصة عندى ، إننى لا أعرف لماذا كنت دائما أربط ذهنيا هذا الاسم بامرأة جميلة من الأندلس ، شعرها أسود وشفتاها ممتلئتان وعيناها داكنة كعينى الغزال ، وكنت عندما اسمع فى المدرسة اسم كارمن كانت تتمثل أمامى صورة فتاة جميلة تعتمد على نفسها . أما الآن فقد أصبحت تلك الفتاة امرأة ناضجة وأسطورة عالمية أبواها هما بروسبير ميربليه وجورج بيزيه خلقها ميربليه وغذاها موسيقيا بيزيه . وكلاهما معا دون أى انفصال ، أساس عملنا هذا ، وكارمن التى صنعناها نتاج تعاون وصداقة بين ثلاثة أشخاص : اميليانو بيدرا (المنتج) وانطونيو جاديس (البطل ومصمم الرقصات) وأنا (أحمد الحضرى فى كتاب « السينما العالمية .. إلى أين ؟ » تأليف أحمد الحضرى ، وفوزى سليمان ووجيه خيرى »)

وفيلم ساورا لا يتقيد بقصة ميربليه ولا بأوبرا بيزيه ــ التى لم يشاهدها ــ ولكنه يعتمد على قصة سينمائية تتحرك على خلفية من نسيج هذين العملين .. وتقع فى ثلاث حركات ، البحث عن راقصة لبطولة أوبرا كارمن تستعد إحدى الفرق الإسبانية الراقصة لتقديمها .. ثم الوصول إلى إحدى الطالبات فى معهد فنى .. ثم التدريبات الشاقة لهذه الراقصة الناشئة ثم الحب بين الأستاذ (أنطونيو حاديس) وتلميذته (لورا ديل سول) .. ثم الغيرة التى تنتهى بالموت .. وهكذا يمتزج الواقع بالخيال .. والأوبرا بحياة الراقصين الشخصية .. ونجح ساورا هذا النجاح الباهر بفضل هذا التعاون البناء والخلاق الذى تحقق بين الإخراج والموسيقى (باكو دى لوتشيا) والتصوير (تيو اسكاميلا) والتمثيل (أنطونيو جاديس ولوما دبل سول فى أول دور سينمائى لها)

أما بعد هذه الكلمات ــ المقدمة لما أريد أن أحدثك به عن كارمن للمخرج الإيطالى روزى التى أعترف لك ــ لا عن مقارنة أو تفضيل ، بل عن إحساس ــ إن إلى كارمن روزى أقرب منى إلى كارمن سورا ..

فى أحد أيام خريف عام ١٩٨٤ ، فى لندن .. وفى صالة سينما أوديون التى تقع فى ليستر سكوير .. وفى الحفلة الصباحية شاهدت فيلم « كارمن » للمخرج الإيطالى فرنسسكو روزى الذى قدم لنا فيلمه وكان معه على المسرح ديريك مالكولم مدير مهرجان لندن (١١/١٥ - ١٩٨٤/١٢/٢) ..


كارمن . إخلاص كامل لنص أوبرا بيزيه



الوعي بالدور وشاعرية الأداء

قال المخرج إنه حرص على تقديم لون جديد للأفلام الموسيقية الغنائية .. كما حرص أن يترجم أوبرا بيزيه فى عمل سينمائى بكل ما يتطلبه هذا العمل من مسئوليات فنية وجمالية .. إذ أنه اجتهد أن تكون لكل شخصية فى هذا الفيلم نغمتها الخاصة التى تميزها عن غيرها من الشخصيات .

وبعد تحية الجمهور وبعد بعض الأسئلة من ديريك مالكولم وإجابات المخرج عليها فى بساطة ووضوح ..

بدأ الفيلم فى جو من الهدوء والصمت والمشاركة الإيجابية اليقظة ..

وكان المشهد الافتتاحى معبرا أصدق تعبير عن وجهة نظر المخرج التى أخذت تتضح مشهدا بعد مشهد حتى النهاية ، والمشهد يصور اللحظات الأخيرة فى حلبة مصارعة الثيران انتصر فيها الإنسان على الثور الذى وقع صريعا على أرض الحلبة وقد اخترقته حربة المصارع .. الذى وقف فرحا ومزهوا وفخورا بانتصاره .. وسط تصفيق جمهور المشاهدين وتهليلهم ..

كارمن .. أسطورة عالمية تأسر الوجدان

وينقلنا المخرج ــ وكأنه يريد أن ينسينا هذه الفاجعة ــ إلى أول مشاهد أوبرا بيزيه فى كورال رائع دفعنا حقا إلى واقع كارمن بيزيه ..

وتابعت مشاهد الفيلم التى أكدت لنا مدى إخلاص المخرج لنص أوبرا بيزيه .. وكانت اللغة الفرنسية فى أغانى الأوبرا واضحة جلية تنفذ إلى أعماق قلوبنا وتهز كياننا كله .. ولكنى أعترف هنا أن اللغة الإيطالية ــ رغم معرفتى الضئيلة جدا بها ــ هى لغة الأوبرا بحق .. لهذه الموسيقية التى تتميز بها ــ والتى ألمس قربها الشديد من لغتنا العامية الفنية ــ عند كبار شعراء العامية المصرية .

يقول المخرج :

«كل أوبرا تقدم لك رؤية خاصة .. وأنا أرى أن هذه الأوبرا تقوم على جذور عميقة تمتد فى أرض الواقع ، ولا أعنى بذلك أنى قدمت فيلما واقعيا ، ولكنى أقصد أن مشاهد هذا الفيلم تصور الواقع الإسبانى الذى عاشت فيه كارمن (تصوير باسكوالينو دى سانتس) ، كما أن حقيقة الشخصيات النفسية الاجتماعية تعكس البيئة الإسبانية التى ينتمون إليها ، وكنت أتعامل مع المغنيين والمغنيات على إنهم ممثلون وممثلات قبل كل شىء» .

أما عن الممثلة المغنية الراقصة التى قامت بدور كارمن (جوليا ميجينيس ــ جونسون) فقد بهرنى أداؤها إلى أبعد حد .. إذ قامت بدورها فى تحكم وسيطرة ووعى وفى شاعرية عميقة وبسيطة .. وحملت بأمانة فنية وإنسانية وجهة نظر المخرج الذى أراد أن يجسد لنا معنى الحرية فى شخصية كارمن ميربليه التى تختلف عن كارمن بيزيه .. ويصور لنا المخرج كيف عثر على هذه الممثلة التى تقوم بأول أدوارها السينمائية :

«ذهبت إلى برشلونة وميونيخ وباريس ولندن وميلانو ، وتحملت كثيرا من الجهد فى البحث عن ممثلة تقوم بدور كارمن كما أتصورها .. أى كارمن ميربليه لا كارمن بيزيه .. امرأة ذات جمال فريد ومثير .. قوية الشخصية .. مسيطرة متحكمة فى عواطفها .. صادقة .. إنسانة حرة بكل معانى هذه الكلمة .. ذات ملامح حادة ... وأخيرا لفت موريس بيجار نظرى إلى المغنية والراقصة جوليا ميجنيس ــ جونسون وشاهدت استعراضاتها التليفزيونية لمدة ساعات .. وأخيرا استقر رأيى على اختيارها لهذا الدور .. وهى من بنات بويرتوريكو ...»

ويقول المخرج كيف أختار فنانى هذا الفيلم :

« كنت عازما أن أعهد إلى مغنين محترفين لتمثيل هذا الفيلم ، ولكنى بعد تفكير طويل قررت مع لورين مازل (قائد أوركسترا فرنسا القومى) اختيار بلاسيدو دومنجو (دون جوزيه) ورودجيرو رايموندى (اسكامبو) لأداء دور المحب دون جوزيه والمصارع اسكامبو . والمعروف أن جوليا ميجنيس ــ جونسون (كارمن) لم تمثل ــ قبل هذا الفيلم ــ فى أى عمل سينمائى آخر »

وعن واقعية فيلم كارمن يقول المخرج :

« كارمن أوبرا واقعية ، لهذا حرصت أن يتم التصوير فى أماكن

الغناء والحركة بديلاً عن الحديث اليومى

حقيقية تتصل بمواقع بيئة كارمن ، هذه المشاهد الواقعية تصور بصدق إسبانيا كارمن ، مما لا تحققه الأوبرا على المسرح .. الشوارع والميادين وداخل البيوت الإسبانية وثكنات الجنود ومصنع الدخان وجماعات الغجر واللصوص فى الجبال .. كل هذا يبدو واضحا فى الفيلم .. إن مهنتى تقوم على الحكاية .. وكارمن قصة عظيمة .. وهدفى من حكاية هذه القصة أن يتمكن المشاهد من أن يجسد فى واقعه شخصيات مثل شخصيات كارمن .: ولكنهم يغنون بدلا من الحديث اليومى العادى» .

وكانت الأصوات ـ وبخاصة ـ النسائية منها ـ معبرة أدق وأجمل تعبير عن مواقف ومشاهد أوبرا كارمن التى أجاد السيناريو اختيارها وتقديمها (اشترك المخرج مع تونينو جويرا فى وضع السيناريو)

قام أنطونيو جاديس (بطل ومصمم رقصات كارمن ساورا) بتصميم الرقصات ووفق كل التوفيق فى فنه الكوريوجرافى الذى بذل فيه كثيرا من الجهد والمثابرة والإتقان .. وتعاون معه قائد الموسيقى لورين مازل لتقديم تحفة المخرج روزى التى اشتركت فيها فرنسا مع إيطاليا ..

هذا الفيلم يوضح لنا حق المرأة فى الحياة وفى الحب وفى الحرية .. كما يؤكد حقها فى أن تقول كلمة لا .. لشخص لم تعد تحبه .. وأن ترفض حبه رفضا حاسما .. أحبت كارمن دون جوزيه ولكن حبها له انتهى لسبب أو لآخر .. وانتقل حبها إلى مصارع الثيران اسكاميو .. وحاول دون جوزيه أن يعيدها .. ولكنه فشل .. ودفعه الفشل إلى أن يقتلها ..

يقول المخرج :

«القتل فى حد ذاته عمل بشع .. ولكن الصراع الذى يتم داخل حلبة المصارعة يتم حسب قوانين وأصول وتقاليد يلتزم بها المصارع .. ويجب ألا ننسى أن المصارع الذى يدخل الحلبة يعرض نفسه للموت .. ونحن نذكر مصارعين صرعهم الثور فى حلبة المصارعة» .

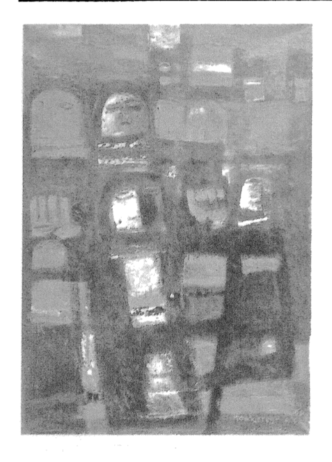
ونهاية الفيلم توضح لنا بالصورة كلمات المخرج ، إذ قدم لنا مشهدين يحدثان فى آن واحد فى مكانين قريبين .. مشهد فى حلبة المصارعة والمصارع اسكاميو ينتقل من نصر إلى نصر حتى ينتهى المشهد بموت الثور وانتصار اسكاميو . والمشهد الآخر يقدم لنا دون جوزيه فى صراعه اليائس لاسترداد حب كارمن .. وعندما يفشل يدفعه اليأس إلى قتل كارمن ..

يريد المخرج أن يقول عن طريق هذين اللونين من الصراع .. إن دون جوزيه فى صراعه مع كارمن لم يكن مصارعا شريفا وأنه خالف قانون اللعبة ..

وانتهى الفيلم بمشهد موت كارمن وحولها صديقاتها .. لوحة للحب والموت من أروع لوحات هذه التحفة السينمائية الرائعة ●

قراءة تشكيلية

محمود الهندى



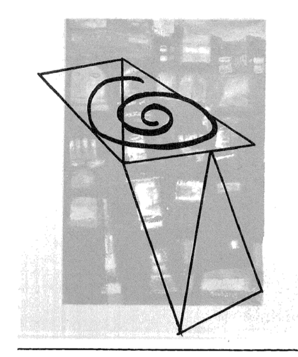
الفنان فاتح المدرس « سوريا »
اللوحة الأسرة
الخامة المستخدمة ألوان زيتية

« إن الناس يستطيعون أن يصنعوا الأدوات لأن أقدامهم الأمامية تحولت إلى أيدى ، ولأنهم يستطيعون أن يحددوا المسافات بدقة تامة ؛ إذ ينظرون إلى الأشياء بعينين ، ولأن لهم جهازاً عصبياً مرهفاً وعقلاً مركباً يمكنهم من التحكم فى حركة اليد والذراع وتوجيه هذه الحركة وتصحيحها وفقا لما تمليه الرؤية الدقيقة بالعينين . لكن ليست هناك غريزة موروثة تمكن الناس من صنع الأدوات واستخدامها ، فذلك أمر ينبغى أن يتعلموه بخبرتهم ـــ عن طريق التجربة والخطأ» .

جوردون شيلد

هى مجموعة من المسطحات الطولية تبدو فوق مسطح اللوحة أقرب إلى الخطوط الأفقية ، تخترقها مجموعة أخرى من المسطحات الطولية أقرب إلى الخطوط الرأسية ، إنها حالة من التوتر نتيجة الدفع والمقاومة بين الخطوط الرأسية ؛ والخطوط الأفقية .. أنه معمار هندسى يفضى إلى تكوينات متداخلة من المسطحات الطولية ، أحال الفنان بعضها إلى ما يشبه الوجوه البشرية بضربات خفيفة من فرشاته وسكينه ، حتى يخال للمشاهد أن اللوحة تمتص إشعاعات النفس البشرية ، تتأرجح تلك الإشاعات بين طفو كائنات بشرية غامضة على سطح اللوحة ، وبين شد وجذب الخطوط الأفقية للخطوط الرأسية ، وبين انكماش وترسب اللونين الأحمر والأزرق .

استطاع الفنان مزاوجة الطاقة والحركة ، كما خلق من داخل الشكل ما يشبه الحوار الداخلى بين تطعيم المسطحات بتعاشيق أقرب إلى الزخرفة ، نتج عن ذلك تموجات لا تشير إلى معنى محدد فى اللوحة ، وإنما تشير من البعيد إلى الإنسان الرابض وراء الأشكال ، ومن خلفه لجج كثيفة ولا نهائية من الفضاء ، فعندما يختفى الضوء فى منطقة ما من اللوحة يكاد يختفى الشكل منها .



تتبدل الأشكال فى اللوحة ، ومن ثنايا تبدلات الأشكال يتصارع العنف والهدوء ، القوة والارتخاء ، أنه التحرر والانطلاق ، فصار اللون إرادة خاصة ، وصار لأدوات الرسم إرادتها الخاصة ، مما حدا بها إلى تخطى عالم المرئيات ، فنحن لا نبصر اللوحة فقط ، وإنما نرى اشتهاء النفس من بين نسيج اللوحة ، ونبصر المجرات ، والفضاء المزدهر بالنجوم أو المنحسر بالغيوم ، لا نبصر تموجات خطية مجردة وتعرجات لونية فقط ، لكنها تتجسد التموجات والتعرجات لترتدى الحياة . . . . فى عشق يغامر الفنان فيلهث وراء قوى طاردة تدعو للتشعب والتناثر حينا ، أو ينطوى فى خيوط قوى جاذبة تعمل على تلاقى وتجميع العناصر المختلفة حيناً آخر .

إنه الدفء والنور والطاقة ، حرارة تتوقد فى ملمس تتصارع النعومة والخشونة فيه ، يبحث الثانوى والجزئى عن مكانه إلى جانب الرئيسى ، فتتقاطع مجموعة من المثلثات داخل منظور حلزونى الشكل ، اشتقه الفنان من تراث التصوير العربى ●

حلية توت عنخ آمون أنشودة شعبية

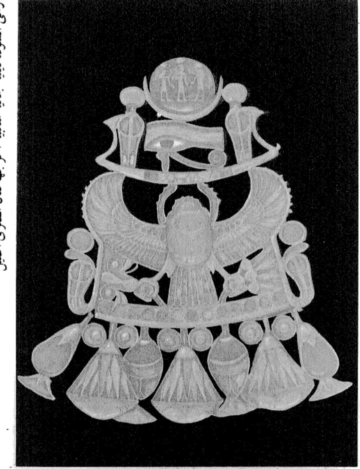
د. على زين العابدين

عرفت مصر بحضارتها العريقة ، عراقة الكون والأرض والحياة ، كما عرف المصريون بعراقة تقدمهم ، وتفوقهم على معاصريهم من حيث عناصر الفكر والإبداع ، وكانت الفنون مظهر وقوة هذا الإبداع والتقدم .

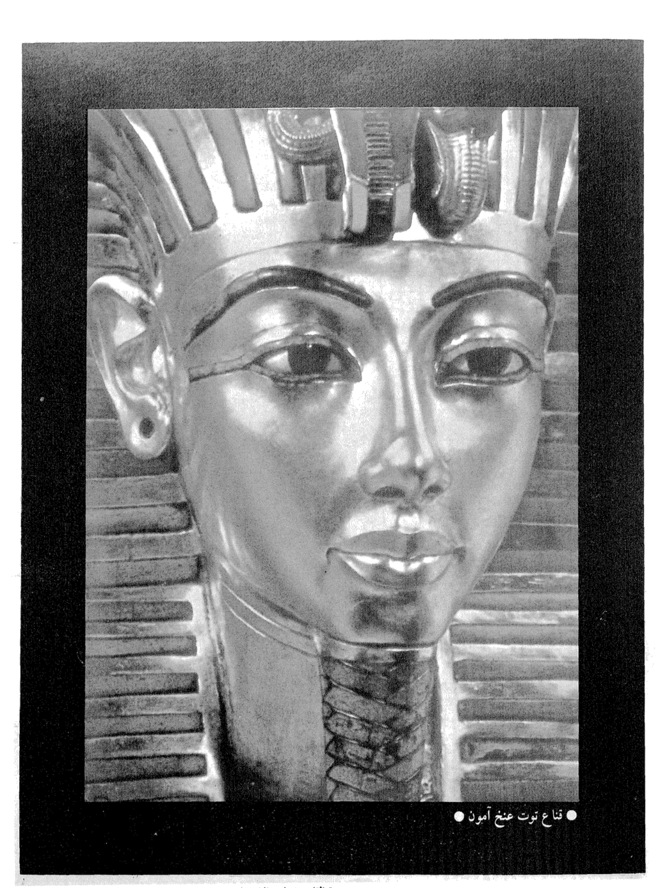
وفن صياغة الحلى أحد هذه الفنون الرائعة التى برع فيها وأبدع الفنان المصرى القديم ، الذى بهر العالم بروائعه من الحلى والمجوهرات التى صاغها برهافة حس وتكامل تصميم لا مثيل لهما ، وذلك فى وقت مبكر من تاريخ الحضارة الإنسانية . وهذا الفن الذى يعتبر من أرقى الفنون التى عبرت عن واقع وتقاليد وعادات المجتمع ، وامتزج بوجدانه ومعتقداته وآماله وحياته ومماته .

ولقد كان اكتشاف مقبرة الملك الشاب « توت عنخ آمون » من أعظم الاكتشافات الأثرية ؛ فللمرة الأولى وجدت مقبرة ملكية بحالة كاملة ، وظهر فيها مدى الثراء الذى كان ينعم فيه الفراعنة فى الدولة الحديثة ، وكان أكثر ما فيها مصنوعا من الذهب الأصفر الوهاج ، وبخاصة توابيته وقناعه الذهبى ، وحليه ومجوهراته ، التى لم توجد بكميات وافرة فحسب ، بل لما تمتاز به من دقة وجمال التشكيل الذى لا مثيل له ، وهى فى الوقت نفسه تعبر عن فكر وفلسفة الإنسان المصرى القديم عن الحياة والممات والبعث والخلود ، التى كانت السبب فى استخدام الذهب ووجود مثل هذه الآثار الرائعة فى مقابر الفراعنة .

إن إيمان الإنسان المصرى القديم العميق بمعتقداته قد أثر تأثيرا كبيرا فى تشكيل الفكر المصرى ، وبالتالى فى تشكيل الحلى المصرية القديمة التى أبرزت ثراءها بهذا الفكر الفريد ثراءً فنيا تشكيليا دراميا مميزا . وقد حملت حلى توت عنخ آمون هذه المؤثرات وأظهرت لنا حليا يحمل رموزا عقائدية ، أمكن للفنان الصائغ المصرى القديم أن يسيطر على تشكيلها ويجعلها فى تكوينات وتعبيرات جمالية تحقق السمو والخلود وتعيش إلى الأبد . ولعل من أبرز هذه الحلى قلادة أو صدرية الملك المبينة بالصورة المجاورة ، وفيها يهدف الفنان إلى إبراز جمال رموزه ومضمونها الدرامى . ولو أردنا أن نشبه هذه الحلية التى أمامنا بإيقاعات أنغامها وجمال ترانيمها ، فإننا لانستطيع إلا أن نشبهها بأنشودة دينية شعبية يشيع فيها حزن هادىء ، يشدو بها فنان مصرى أصيل على ضفة النهر الخالد . نلمح فى هذه الأنشودة حُب الفنان الصائغ لمليكه فى الطبيعة البشرية ويضع هذه الطبيعة فى مرتبة لايعلوها شىء (فى القرص الفضى أعلى الحلية) ، فالملك فى طبيعة البشرية - فى حياته أو بعد مماته - يباركه كل من إلهى القمر « تحوت » والشمس « رع » ، بدلا من المعتاد ، باستمداد هذا العون وهذه البركة من إله الشمس وحده ، هذا بالإضافة إلى عون آخر تقدمه الإلهة حتحور التى يرمز إليها بالقرص الفضى والهلال ، بينما يحمل المركب السماوى العين



● صدرية الملك توت عنخ آمون ● وكانت ضمن أثاثه الجنازى فى مقبرته التى وجدت كاملة ، وهى أنشودة دينية جمالية شعبية أخرجها فنان مصرى أصيل



● قناع توت عنخ آمون ●

اليسرى لرب السماء « حورس » التى استردها إله القمر « تحوت » بقوة خارقة ، وهو الذى نراه داخل القرص العلوى بشكل إنسان له رأس « أبو منجل » ، كما نرى إله الشمس برأس الصقر .

وهذه المجموعة التى قصد منها حماية إضافية للملك فى رحلته فى عالم الموتى واستجلاب المؤيدين له من بين الآلهة ، وأن يكونوا هنا جميعا قرناء للملك يتكلمون باسمه ويدافعون عنه عند إله الموت ، يحملها فى وضعها هذا الصقر الشمس ناشرا أجنحته وممسكا بمخالبه العلامة « شين » والزهور المقدسة لكلا الوجهين القبلى والبحرى (اللوتس والبردى) ، ولكن رأس الصقر وجسمه قد استبدلا بجسم وأيدى « خبرى » (الجعل) إله الشمس فى شروقها . وكما نرى فى صور كتاب الموتى - مركب سماوية مبحرة وفيها إله الشمس « رع » يحميه ثعبانان من نوع الكوبرا (صلين) ينفثان لهيبا فى وجه أعدائه - نرى هنا أيضا نفس الصلين الموجودين داخل المركب السماوى أو حول أجنحة الصقر الشمسى إنما قصد بها تأدية ذات الغرض .

ويظلل إله الشمس بجناحيه هنا أقاليم مصر الثلاثة عشر كاملة - وهى الدوائر الصغيرة التى تحت إله الشمس مباشرة - ترقد فوق بحيرة مقدسة تملؤها زهور اللوتس ، التى تمثلها ثلاث زهرات محورة بينها برعمان لذات الزهرة ، بينها يحفها من الخارج نوارتان لها أيضا .

ويفصل هذه الوحدات كلا عن الأخرى ست من زهرات المارجريت البرية المنظورة من أعلى . وبهذا جمع الفنان مصر كلها لتكون وراء مليكه فى رحلته إلى العالم الآخر فى وطنية وحماس بالغين ، وفى تبتل وخشوع شديدين .

إن أفكار الموت والحياة والبعث والخلود قد أثارت اهتمام الفنان صائغ هذه الصدرية ، مثلما أثارته فكرة التعبير عن مضمونها برموز عقائدية تشكيلية يمكنه من إبرازها فى صيغة جمالية محكمة ، وقد كان هذا من الصعوبة بمكان لدرجة أننا لا نستطيع أن نخضع مثل هذا العمل الفذ للمقاييس التقليدية عند حكمنا عليه من النواحى الجمالية ، وبيان أثر الوظيفة الروحية على عناصره الفنية وطريقة اندماجها أو أدائها الفنى المطلوب ، فنظرتنا له ينبغى أن تخضع أولا وقبل كل شىء للمبادىء التى تكلم عنها علم الجمال المعاصر ، والتى تعتمد على التمييز بين موضوع الأثر الفنى وبين مضمونه ، كما تعتمد على تحقيق الصفة الخاصة بكل من المضمون والشكل فى الآثار الفنية ، على الرغم من صعوبة ذلك على الناقد ، لأنه قد يؤدى به إلى العجز عن اكتشاف القيمة الفنية الحقيقية للعمل موضوع الحكم .

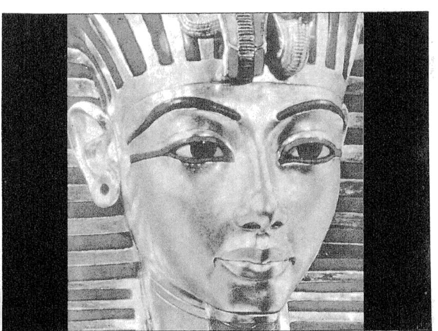
إن صنع الفنان لصقر أو مركب سماوى أو عين حورس أو رع أو غيرها من العناصر قد يمثل لدينا موضوعا ما ، ولكن هذه الأشياء كلها يكمن فيها حُب الصائغ لمليكه وحزنه عليه وتفانيه فى خدمته حيا وميتا ، وبغيته إسباغ أقصى قدر من الحماية له ، وهذا بالضبط ما أعنى به مضمون العناصر ، والذى لايمكن لموضوعها تحقيقه ، لأن الشكل والموضوع فى جانب والمضمون فى جانب آخر ، كل ينتمى إلى طبيعة مختلفة .

الشىء الهام والذى يثيرنى إلى حد الإيقاع الكامل هو أصالة الفنان صائغ هذه القلادة ، التى نستشعرها ونتبين فيها سيطرة الفنان الكاملة على طاقته الإبداعية ، ففكره ومثالياته الأخلاقية والعقائدية وخبراته التقنية كلها تحت سيطرته ، الأمر الذى أمكنه من تسخيرها جميعا لخدمة الهدف الذى حددناه فى بداية هذا التحليل ، بالإضافة إلى ما لمسناه عن مدى تحكم الفنان من خلال القواعد المحددة له تاريخيا وعقائديا بحيث أنتج فى النهاية شكلا ينتمى لمثالية جديدة شديدة الجاذبية والتأثير على إنسان كل عصر ، لا هى ناتجة كاملة من نفسية هذا الفنان ، ولا هى من صنع العقائد ولا التطور التاريخى ، وإنما تفاعل من هذا كله .

لقد استطاع الفنان من خلال عناصره مثل القرص الفضى بأشخاصه الثلاثة والصقر الشمسى بأجنحته المنشورة أن يؤكد قداسة أشخاص بالذات وأشياء بعينها ، وتأثيرها فى فكره الدينى موضحا ذلك بعناصر أقرب إلى التجريد أو الاصطلاحية منها إلى الشكل الطبيعى ، على الرغم من عجز كثير من الأشكال الاصطلاحية والتجريدية عن التعبير ، وعدم انطوائها على المعانى الواضحة للوجدان والعاطفة .

إن هذا القصور لا يشكل عائقا أمام الفنان ولا يؤدى به إلى العجز لسبب بسيط جدا ، وهو أن شيئاً من تلك العناصر المجردة - وبعكس ما قد يبدو - لايمكن اعتباره قيمة فنية أو جمالية بذاته ، وإنما تتحقق قيمة هذه العناصر بالعلاقة بينها .وبين الطاقة الإبداعية التى هيأت لظهور الشكل الفنى بمضمونه الدرامى الذى يكشف عن نشاط انفعالى ليس لإنسان عادىّ بالتأكيد ، وتحقيق هذه العلاقات الجمالية سيثير لدينا إحساسا جارفا بالدهشة ، لأنه يعكس قولا إنما جاء بعد صنع تلك القطعة الفريدة بحوالى ٣١٥٥ عاما تقريبا ، حينما قال « سيزان » محددا بداية للفن الحديث : « لا تشكيل بل تنغيم » ، فالارتباط القائم بين الوحدات لايأتى عن طريق روابط مادية ، بل نشأ عن وجود أنغام ترتبط فى علاقة إيقاعية تبنيها داخل المسطحات اللونية التى تكسرت على أنغام يفصلها بعضها عن بعض فواصل تمثل المسافة الزمنية فى الموسيقى ، ومثل هذا الاندماج أو تلك الوحدة التى تتوالد بتأثير هذا التوافق إنما تشكل صورة من الخيال المبدع الذى يظهر فى عمق واضح . فالفنان لا يبحث حقيقة الأمر عن صفات الأشكال وإلا رسمها كاملة ، وما كان ليعيقه فى ذلك شىء ، وإنما قصد كأى فنان حديث اكتشاف أو تمثيل حقيقة هذه الأشكال وكوامنها .

والفنان فى طريقته لإحداث الأثر الفنى ، يضع العلاقات فوق كل اعتبار ، فلم يصنع فيها درجات من النصاعة والقتامة فى الألوان ، أو درجات من التباين الحجمى بين الوحدات لإبراز عنصر على آخر ، بل أوجد علاقات لونية فحسب ، واستغلها فى مواضعها الصحيحة ، فأنشأت تناغما رائعا من تلقاء نفسها . لقد كان بسيطا فى تناوله للموضوع على الرغم من تنوع عناصر التكوين وكثرتها ، الذى كان من الممكن أن يؤدى إلى احساسنا بشىء من الابتذال ، لولا براعته فى إضفاء حساسية مفرطة على المضمون كفل له الوحدة التناغمية التى ننشدها والتى أنتجت عملا فنيا وصل إلى ذروة الحس الإنسانى فى التشكيل الجمالى . . وهكذا فالحلية عند المصرى القديم هى ملحمة جمالية وأنشودة دينية شعبية ●



محمد مندور

د. كمال نشأت

ولد الدكتور محمد مندور فى قرية تحمل لقب عائلته اسمها كفر (مندور) فى محافظة الشرقية عام ١٩٠٧ . درس فى مدرسة طنطا الثانوية وتقدم للالتحاق بكلية الحقوق إلا أن طه حسين شجعه على الالتحاق بكلية الآداب وكانت رغبة مندور الالتحاق بكلية الحقوق ، فأصبح يدرس نهارا فى كلية الحقوق ومساءً يحضر فى كلية الآداب ولأن طه حسين كان يشجعه ــ فقد عزم مندور أن يتحامل على شبابه وأن ينفق فى سبيل العلم وقته وماله ، وأخيرا استطاع أن يحصل على بعثة فى فرنسا حيث مكث هناك تسع سنوات يدرس فيها الأدب الفرنسى والآداب الكلاسيكية ، وكان يقول إن سنوات البعثة هى عمره فلا قبلها ولا بعدها ، وحينما رجع إلى الوطن ابتدأت كتاباته النقدية حتى اختاره الله إلى جواره ، وتقديراً واعترافا بفضله منحته مصر جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٦٢ .

لقد استطاع مندور أن يثبت وجوده ، وأن يربى جيلا من التلاميذ الأدباء سواء الذين درّس لهم فعلا أو الذين اطلعوا على مؤلفاته فضلا عن وقوفه كقلم شريف ضد كل المعوقات . لم يكن مندور أديبا فحسب ولكنه كان عالما وناقداً ، والنجاح فى الدراسات الأدبية يحتاج إلى ذوق شفاف وثقافة موسوعية أما العلم الذى عرفه باحثا فى الأدبين القديم والحديث ، فقد شرّفه مندور فى دراساته النقدية ، حين كتب عن تطور النقد العربى القديم وحين أذاع ما أسماه بـ (الشعر المهموس) . فقد درس مندور شعر المهجر وطلع على الناس بما اكتشفه من بساطة تؤدى فى لغة سهلة بسيطة وفى مجال تعريف هذا الأسلوب السهل البسيط قال (الهمس ليس معناه الارتجال فيتغنى الطبع فى غير جهد ولا إحكام صناعة ، وإنما هو الإحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر فى تحريك النفوس . . .) . والذوق ــ كما يقول مندور ــ عنصر شخصى ، والمعرفة ملك شائع ، والملكة التى يستحيل بها الذوق معرفة هى ملكة التفكير ، فبالفكر ندّعم الذوق وننقله من خاص إلى عام ، والانفعالات الشخصية التى يثيرها النص فى نفس القارىء ركيزة كل نقد جيد ، وأن النقد القواعدى يؤدى إلى الحكم المتسلط وإلى التحكم . وعلى أساس من هذه النظرة كتب مندور عن شعر المهجر الذى أسماه ــ كما ذكرنا من قبل ــ الشعر المهموس . وهو خلال نظرته تلك ألح على بعد هذا الشعر عن الخطابية التى عرفت فى شعرنا فقد كان الشاعر قديما يلقى قصيدته بأسلوب خطابى بطبيعة أن الشعر يلقى أمام الناس . وهو حين حاول أن يرد على ميخائيل نعيمه بعض آرائه (فقد كان نعيمه يعتقد أن اللغة مجرد رموز) قال إن قواعد اللغة ليست قيوداً متطفلة ــ ولكنها أدوات تعبير هامة ، وإذا كانت الألفاظ رموز تعبير عن ذوات الأشياء فإن أدوات الإعراب هى وسائل التعبير عن العلاقات التى تقوم بين دلالات الألفاظ من فاعلية ومفعولية ، وأن اللغة التى تتهاون فى قواعدها إنما تتهاون فى أهم جانب من جوانب وظيفتها ، وهو جانب التعبير عن الروابط والعلاقات . وهو يعدّل من رأى العقاد حينما كان لا يرى الشعر إلا انطباعا ذاتيا يدور حول التجارب الخاصة فقط . لأن معنى ذلك أن صفة الشاعر ستكون وحدها ملكا للشاعر الرومانسى .

لقد تطور مندور عبر حياته النقدية فقد بدأ ناقدا تأثريا فى المرحلة الأولى ، وفى الثانية كان ناقد التحليل والوصف وانتهى بعد ذلك إلى موقف الناقد الملتزم . درس مندور النقدين القديم والحديث ، فهو فى كتابه (النقد المنهجى عند العرب) يحدد المفاهيم النقدية لدى كبار النقاد العرب ، ويبين الاتجاهات التى عرفت عنهم وهو فى كتابه (النقد والنقاد المعاصرون) يتناول بالبحث حسين المرصفى وميخائيل نعيمه وشكرى والعقاد والمازنى ولويس عوض ، وكان فى نيته أن يتناول بقية النقاد العرب المعاصرين ولكن الأمل لم يتحقق .

لقد كان منهج مندور النقدى هو المنهج التأثرى أو الانطباعى ، كتب فيه ، وصدر عنه ودخل فى معارك قلمية عديدة دفاعا عن مذهبه ورأيه النقدى وكان من مناظريه العقاد وسمير قطب وزكى نجيب محمود ومحمد خلف الله وغيرهم . ولكنه فى كل هذه المعارك كان عفيف القلم والضمير وكان نموذجا للناقد الحق أمام جيل كامل من الأدباء الشباب وكنا ــ فى حياته ــ شبابا تذهب به تيارات أدبية عنيفة وهو صاحب فضل فى الهداية والتشجيع المستمر لما نكتب وسط دوامة المذاهب الأدبية المختلفة بحيث نستطيع أن نقول إن مندور كان أبا روحيا لجيلنا الذى كان يمثله صلاح عبد الصبور وفوزى العنتيل وأحمد حجازى وغيرهم . وهو يقول (إننى لأحس مخلصا فى الفترة الأخيرة من حياتى بميل واضح إلى الرفق والترفق) بل والتشجيع المتزن لكافة البراعم التى أحس لديها بما يوحى بالأمل ، ولعل مزاولتى المستمرة للتدريس فى الجامعة والمعاهد العليا واتصالى الدائم بالشباب والأدباء الناشئين قد كان له أثر كبير فى تقوية هذا الاتجاه النفسى . .) من هنا كان التفاتةُ المشجع للشعر الحر ، وكان يضرب له مثلا بقصيدتين (شنق زهران) لعبد الصبور و(نامت نهاد) لكاتب هذه السطور ●

الدكتور محمد مندور . للفنان سعد عبد الوهاب

عرابى .. على مسرح السلام

د. غبريال وهبة

أمة الأزهر هبى .. أيقظى من تحت أطباق التراب النائمين الغافلين .. احملى المشعل يا مصر، كما كنت قديما تفعلين. إنما الإسلام من غيرك ضائع .. أنت يا مهد الحضارات جميعا، أنت يا نبع البدائع .. إن من أبنائك الغر الميامين رجال الفكر، أهل العلم، أرباب الصنائع .. إنه عار عليكم أيها الناس إذا ما غالكم غول وأنتم تنظرون. هو ذا قد خنق الأصوات فى كل الصدور .. إنه يحرق الكرمة والزيتون والعصفور ..

هكذا .. افتتح المخرج أحمد زكى المسرحية بكلمات مؤلفها عبد الرحمن الشرقاوى، التى جاءت على لسان جمال الدين الأفغانى، فى المنظر الخامس من القسم الأول، وأسندها إلى الكوراس، وحسنا فعل .. فقد نجح فى شدنا واجتذاب قلوبنا إليها. ثم تستمر المسرحية .. حيث شاء القدر أن يبرز منا أحمد عرابى، فاجتمع المصريون خلفه ولم يعودوا يشعرون بالغربة فى أرض الوطن، وتحدينا به غدر الزمن، وإذا بالكل فى الواحد .. حلم السلف الأول قد صار حقيقة. ثم تتوالى الأحداث وتتلاحق فى إيقاع سريع وتزدحم بالشخوص بدءا بعرابى الذى تقدم الصفوف وهو يصول ويجول غير هياب ولا وجل، وحوله حشد هائل من ملوك وملكات وأميرات ورؤساء وزارات ووزراء وقناصل وضباط وجنود من الشراكسة والمصريين والإنجليز ورجال دين وأعيان وفلاحين وأبناء مدن وحرفيين وصبية من باعة اليانصيب وراقصين وراقصات، ونساء مصريات وشركسيات، وفتيات ليل أجنبيات، وجواسيس وخونة ومرتشين. كلهم يروحون ويجيئون فى حركة دائبة منظمة رشيقة تحس وراءها بيد أحمد زكى القابضة على كل هذه الخيوط، فغدت خشبة المسرح كخلية نحل تموج بالشغالات الموالية لملكتها، والزنابير التى تتربص بها .. تماما كما حدث للزعيم عرابى، الذى التفت حوله جماهير الشعب ولهذا أسقطوه ثم عادوا فأهالوا فوق ذكراه التراب .. ليتهم إذ أسقطوه تركوه يصدر التاريخ حكما فيه .. فى إنصافه .. لكنهم إذ أسقطوه شوهوه! فما أفظع أن يسقط إنسان غدا آمال أمة!

ويقول الشرقاوى على لسان الكوراس: «الفتى أحمد عرابى لم يزل فى قلب مصر. أمل الأمة .. إشعاعتها .. غاله فى يوم نحس مستعر غائل الختل وشيطان الخيانة. الفتى أحمد عرابى ضاع فى سوق اللصوص .. هو من لم يتعامل قط إلا بالأمانة نصبوا شراكهم فى طرقاته .. يالهذا البطل الشامخ يمشى فى حياته جاعلا نظرته نحو السماء وأديم الأرض أشواك وصخر ومصائد غطيت بالعشب كى تستدرج منه خطواته .. لا تلوموه. ارحموه .. وجهوا اللوم إلى الغابة والوحش .. إلى الصياد ورقوا للفريسة».

نسج عبد الرحمن الشرقاوى مع المادة التاريخية الوالى سعيد باشا وزوجته المصرية المتعاطفة مع عرابى، ثم الخديو إسماعيل الذى خلعته أوروبا عن العرش بفرمان من السلطان، وكانت مصر تتبع تركيا شكلا، وولى بعده الخديو توفيق، الذى زادت المظالم واستشرى الفساد فى عهده. عندئذ تقدم أحمد عرابى فى التاسع من سبتمبر عام ١٨٨١، يحمل المشعل ممتطيا صهوة حصانه كى يصنع الرحمة فى وادى العذاب، ولكى يستنبت الخضرة فى الأرض الخراب بعد أن ظلت الثورة حبيسة تدمدم فى صدور الشعب حتى تحولت إلى صرخات مفزعة مدوية وراء عرابى، تشد أزره فى ساحة عابدين حيث احتشدت قوات كبيرة مسلحة، ونصبت المدافع، ووقف معهم آلاى الحرس الخديو بعد أن قام على فهمى بحيلة بحجة حراسته للسراى. زحفت الجموع من القاهرة والأقاليم ليساندوا القائد فى هذا الموقف الذى لم يقفه مصرى من قبل. كان إلى جوار عرابى عشرة من الضباط فيهم عبد العال فهمى، وعلى فهمى، ومحمد عبيد، وكلهم شاهرو السيوف. طلب عرابى من الخديو توفيق عزل حكومة رياض باشا، وإعلان الدستور فورا، وإصلاح أمر الجيش فى تدريبه وترقياته وزيادة تعداده. فقال توفيق: «ليس من حقك أن تطلب شيئا، إننا نحن خديو مصر، نحن قد أورثنا آباؤنا هذا البلد .. فأنا أفعل فيها ما أشاء .. إن نشأ نمنحها الدستور طوعا، وإذا لم نشأ فلنستبد!! .. إنما أنتم عبيد لى .. لآبائى .. لإحساناتنا». فصاح عرابى: «نحن أحرار ولن نصبح إرثا أو عقارا .. نحن، منذ اليوم، لن يستعبدنا منكم أحد. نحن أحرار، كما قد ولدتنا الأمهات وسنبقى الدهر أحرارا، وأحرارا كبارا ..». استجاب الخديو وصفا قلب عرابى والخديو ما صفا وإذا الأحداث تمضى فى جنون فبريطانيا أعدت واستعدت وأبحر أسطولها إلينا. ويظهر توفيق محملا عرابى مسئولية ضمان الأمن فى مصر. ولهذا دبروا مذبحة الإسكندرية .. ملأوا الأروام والمالطيين خوفا .. سلحوا كل الأجانب .. أرسل الأسطول آلافا وآلافا من الأسلحة الصغرى فلم يبق صغير أو كبير لم يسلح .. وجرى الأمر كما شاءت بريطانيا .. كما شاء الخديو .. وكما خط التآمر .. كان هذا الهول فى يوم أحد .. وجميع الناس فى الشارع فهذا اليوم أجازة يستأجر خادم القنصل حمارا ويمضى يومه يسكر من حان كان .. وارتمى فى حانة يشرب وصاحب الحمار بالباب .. لقد طال انتظاره! جاء يطلب حقه .. فرمى فى وجهه بالقرش .. قرشا يا خواجه!! سحب السكران سكينا لقطع الجبن وانقض على الرجل حتى قتله. هجم الناس على القاتل فانقض عليهم بالرصاص .. وجرى معتصما بالطابق الأعلى فنادوا .. الحقوا يا مسلمين! وإذا سيل رصاص ينهمر .. هو بركان من النار انفجر .. وإذا

تاريخ مصر كان مادة حية فى مسرحية

كل الحوانيت التى فى الحى تنهب ونساء تغتصب .. وعندما أبلغوا عرابى فى القاهرة ـ بعد ساعات من الروع ـ أصدر الأمر إلى الجيش بالنزول ، فانتهت غاشية الفوضى الرهيبة . وعندما بحثوا فى جثث القتلى بانت بعض أشياء غريبة .. كان فيهم أجانب ولكن فى ثياب وطنية .. وهكذا أحكموا الخطة كى يبدو للعالم أن الشعب سفاح الأجانب .. ولهذا لم يعد بعد ضمان . وأرسل الخديو للأسطول خفية .. انزلوا للبر واحمونا من الفوضى التى يشملها حكم عرابى . أرسل الأسطول إنذارا فجائيا .. إن تعمير الطوابى هو عدوان علينا .. فإذا لم توقفوا عدوانكم هذا ضربنا . ودعت بريطانيا كل بنيها للهرب ، وهربت من مصر كل الجاليات الأجنبية .. إلا قليلا . عرابى لم يهن .. حشد الآلاف من كل قرى مصر ومن كل المدائن .. والنديم الآن يستنهض فى الناس الهمم . ضرب الأسطول البريطانى الإسكندرية ، وانطلقت نيران مدافعه . ثبتت كل الطوابى ، ولكنها لم تكن قد حصنت بما يكفى لصد المعتدين . كل شىء يتهدم غير ما فى القلب ماانهدم . أى طوفان من النيران يجتاح المدينة ؟! .. مع هذا قاومنا .. آه ما أروع أبطالك يا مصر وهم بالرغم من هذا رجال ونساء وصغار بسطاء !! هدمت كل الطوابى فوق أبطال الطوابى . سكت المدفع والمقلاع والكلُ سوى قلب عرابى . هبت الأمة من خلفه للجهاد . دوّت الأبواق فى كل البلاد ونادتِ الصوفية الأتباع . ساروا فى ألوف وألوف . لم يكن فى مخزن الجيش سلاح للجميع فمضوا كل بما دبره من عصى أو بقضبان حديد . ومضى الفلاح بالفأس العتيد .. هو ذا جيش من الشعب بلا أسلحة . معهم عشرون ألفا فى سلاح متخلف .. واجهوا ستين ألفا فى سلاح هو من أفتك ما أنتجه العلم الحديث . مع هذا انتصروا أول الأمر .. فانهزم الجيش البريطانى فى كفر الدوار المحصنة تحصينا قويا ، وكتب لنا النصر المبين فى الميدان الغربى ، ولاذ الإنجليز بالفرار ورُدوا على أعقابهم خاسرين إلى الإسكندرية .

انتقلت الحرب إلى الميدان الشرقى حيث خطط الإنجليز ، يتم عن طريق قناة السويس . ولم يكن هناك حصن يصد الغزو إن جاءوا سوى ردم القنال . أكد ديلسبس حياد القناة ، ووثق عرابى فيما قاله ، ورغم ذلك جاءت القوات تغزونا من الشرق على ماء القنال . قادهم الطماوى .. دلهم فى طرقات الصحراء . واستولوا على السويس ثم القنطرة والإسماعيلية . انتقل عرابى من كفر الدوار إلى التل الكبير مؤيدا من قوى الشعب التى استقبلته فى كل محطة بالدعاء : « الله ينصرك يا عرابى » .

رتب القائد الخطة « أن يبقى الأميرالاى على خنفس فى القلب ويصمد .. » فإذا هم أقبلوا صدمتهم قوة القلب بنيران كثيفة ثم يلتف الجناحان على الجيش البريطانى كله . ولكن الخائن على خنفس يسلم الخطة للأعداء . وجاء الطماوى ليلة الغزو يهمس فى أذن عرابى إنهم لن يهجموا الليلة وأن الغزو لن يبدأ إلا ظهر غد .. وعرابى صدق القول فنادى فى الجنود : « استريحوا .. فلتقوموا لصلاة الفجر لن يحدث قبل الصبح شىء » . ثم نادى : « ياعلى خنفس إنا قد وكلنا أمرنا لله .. هم آتون من ناحية القلب .. اثبت بجندك تمنحوا الفرصة للجيش ليلتف عليهم » . واحسرتاه .. هو ذا القلب انكشف .. فعلى خنفس يمضى برجاله بعد أن أثقله ما حمله من ذهب .. كشف الجيش ومازال يجثم فوق الصحراء .. وإذا جيش المغيرين قد انقض على قوم نيام قد أفاقوا بغتة .. طلقات النار تحصدهم ومن تحتهم تجرى الدماء . وهكذا قتل الفلاح ، والفأس التى جاء بها للحرب ماتت تحت رأسه .. لم تكن بحرب ، بل كانت مذبحة .. هزم الجيش الأبى . وظل محمد عبيد يقاوم وما استشهد حتى قتل الكثرة منهم .. وحواليه الرصاص .. أطلقوا النار عليه فهوى . قال عنه ضابط بريطانى من بين ضباط المغيرين : « هيا نكسوا الرأس لهذا البطل الرائع إجلالا ، فما استشهد فى معركة فارس أنبل منه » . وهاهو ذا عرابى يقول : « أيها الناس اثبتوا .. وإذا لم يكن بد من الموت فموتوا شهداء » . ضاع صوت البطل فى التيه المدوى بالمدافع .. يالهذا الهول فى التل الكبير .. !! هدأ الضرب فما عاد سوى الأشلاء والجرحى وأطباق الدخان وإذا صرخة ضابط مروع من فرق الغزو يصيح : « لم يكن ذلك عدلا ! إن هذا الليل والصحراء والنصر القريب ! .. خدعة النصر الرهيب .. إنه أكبر منا .. إنه نصر ملىء بالذنوب !! .. لو تلاقينا معا وجها لوجه ما انتصرنا .. يشهد الله علينا أنهم قد حاربونا قبل أيام وإنا قد انهزمنا .. أنا لا أشعر بالنصر ولكن بالهوان .. إننى أعلن للعالم ما انتصرنا .. بل خدعنا ورشونا فغلبنا .. سيظل الدهر هذا عارنا .. ياعارنا .. ياعارنا !! » . ويعلق الكوراس : « الولس كسر عرابى .. الولس كسر عرابى .. آه ما أفظع أن يلقى على الأرض عزيز شامخ الهامة جبار أبِيّ يتلوى من المهانة ! ولكى ينقذ هذا الشعب من مذبحة أخرى .. .فقد سلم نفسه ! يالهذا القائد الشامخ يستسلم مهزوما وقد ألقى بسيفه ! وأتى ركب الخديو فى طبول الفاتحين .. وإذا ميدان عابدين الذى شاهد أمجاد عرابى منذ عام ملىء الآن بجيش الإنجليز .. والخديو آمن يستعرض الجيش العزيز ! .. مالهذا العالم المجنون قد ضل الطريق .. سجنوا الكل ولم ينج الشيوخ واختفى الشيخ النديم ... ودعوهم بالعصاة الأشقياء ! سجنوا الأحرار حتى بلغوا ثلاثين ألفا وأكثر .. حشدوا مثل عتاة المجرمين فى زنازين بلا فرش ولا ماء ولا حتى غطاء ! .. » .

ويحكم على عرابى وصحبه بالإعدام ، ثم يستبدل به النفى إلى جزيرة سيلان مع تجريدهم من رتبهم العسكرية ومصادرة أملاكهم . ياالله ! لقد هزنا الشرقاوى وهو يقول فى شعره السلس الرقراق على لسان الكوراس : « ما أبشع أن يهزم بالخدعة خصم لم يخادع قط خصمه ! رجل ما حارب الخسة إلا بالفضائل ولهذا أنشبت فيه الرذائل » . وعاد عرابى إلى مصر بعد ما يقرب من عشرين عاما شيخا مهدما .. وجد الإنكار والجفوة من بعض القلوب الجاحدة ! عاد فى مطلع هذا القرن لا صاحب .. لا مال .. ولا جاه .. ولا شىء سوى القلب المحطم . عاش منسيا يقول : « أنا لا أرجو من الأيام شيئا غير أن أدفن فى الأرض التى دافعت عنها ! .. رحم الله الجميع ! » . ويقول الكوراس : « كم أرحنا رأسنا المضنى على منكبه نبكى قليلا فاسترحنا .. » . فتقول قائدة الكوراس مكملة : « أفلا نتركه يسند الرأس على أكتافنا ، يبكى قليلا فعساه يستريح ؟! أم ترى نصلبه فى كل ليل ونهار فوق صلبان الجحود ! .. طاردوا



عرابى قلب الأمة

فيكم يهوذا وانظروا فيها اقتناه .. منكم المسيح ؟! .. يالآلام المسيح !! » . ويواصل عرابى .. الشيخ المهدم مونولوجه قائلا : « حسبى أمام الله والتاريخ ما أنتم عليه شاهدون وسيذكر الفلاح ما قدمت ، فالبسطاء لا يتنكرون ، سيقدرون وينهضون أمام عادية السنين .. ياليت قومى يعلمون ! فلأترك التاريخ يقضى .. أما أنا .. فأنا أمضى .. ليعيش هذا الشعب بعدى فى الكرامة والإباء .. وتظل مصر منارة الدنيا وأرض الكبرياء .. وطن الشموخ ومنبع الأمل المفرد فى صياغة عالم حر يظلله الإخاء .. حصن العروبة قلعة الإسلام حارسة تراث الأنبياء .. فلأترك التاريخ يقضى ما يشاء .. أنا لن أزيد ، ولن أعيد ، ولن أبالى بالمنافق والمزيف .. لكن قومى يجهلون فليت قومى يعلمون ! .. فلأترك التاريخ ، فالتاريخ لا يرشى وهم حق إذا ما زيفوه .. فضميره لا يشتنيم إلى الخديعة .. إنه يصحو وينصف ثم يلعن خادعيه .. ستزول أزقة الخيانة والخديعة بعد حين .. ياليت قومى يعلمون !! » .

عرابى .. لن نورث بعد اليوم

ونحن نجد أن الشخصيات الرئيسية فى المسرحية تتطور كشخوص معقدة ، كل منهم يجمع بين مسحة من الجاذبية وسمة من السلبية . وأدمج عبد الرحمن الشرقاوى الكوميديا مع التاريخ عن طريق شخصيات خسرو باشا وعثمان رفقى باشا الشركسيين ، وسلطان باشا . وسرعان ما انقلب سلطان على عرابى بعد أن استقر أسطول الغزاة فى مياه الإسكندرية . وقد علق عرابى على ذلك قائلا : « إنما الحرباء تستغرق وقتا ضعف ما استغرقه سلطان باشا فى التغير ! » . وأحسب أن الشرقاوى فى رسمه لهذه الشخصية ، رغم ورودها فى صحائف التاريخ ، كان متأثرا بشخصية فالستاف .. الشخصية الكوميدية الكبرى التى أبدعها شيكسبير ، والتى تمتد جذورها إلى الكوميديا الرومانية ، إذ نلمح فيها عناصر من « الجندى المغرور » لبلاوتوس ، والطفيل الكلاسيكى ، وأحمق البلاط . وبرغم سماته السلبية .. إذ أن ذلك



فاطمة محمود . دور بارز فى مسرحية

الشخص البدين الممتلىء بالشحم واللحم الذى يكسو رأسه الشعر الأبيض مخادع محتال كاذب لص أفاق ، ومع ذلك استطاع أن يكسب حب جماهير النظارة بذكائه اللماح ودهائه وظرفه وخفة دمه وتعليقاته اللاذعة ، ونراه ينضم إلى المناوئين للثوار فى الجزء الثانى من مسرحية هنرى الرابع ويظهر فى جلوشستر شاير لاستمالة الرجال إلى جانبه . كذلك فعل سلطان باشا فوضع نفسه فى خدمة معارضى الثورة وراح ينثر الذهب لاستمالة البدو ومنهم الطماوى ، إلى جانب الخديو باعتباره الحاكم الشرعى للبلاد .

وقد نسج الشرقاوى الحبكات الجادة والكوميدية بطريقة ذكية بحيث تظهر التباين والتضاد ، وتعلق على بعضها البعض لا من خلال أشمار المسرحية فحسب ، بل من براعة رسمه للشخصيات .

وعاد بنا عبد الرحمن الشرقاوى من خلال مجموعتى الرجال والنساء برئاسة قائد وقائدة إلى عالم المأساة الإغريقية ، حيث كان الكوراس بمثابة معلق على أحداث الدراما ومواقفها .. يعبر بآرائه وخواطره عما يجرى بين شخوص المسرحية .

كان أحمد زكى هو المبدع الثانى للنص عندما أخرج هذا العمل الضخم فى رشاقة الخبير المحنك ذى الثقافة العريضة ، ورهافة الفنان ذى الخيال المتسع الذى جعل الجو العام للمسرحية نابضا بالشاعرية . وأعطى الفنان الأكاديمى شكرى عبد الوهاب مصمم الإضاءة مفهوما مسرحيا للزمان والمكان ، وأبرز الشخصيات . واستطاع شكرى أن يفصل بمهارة بين المناظر الثمانية للفصل الأول ، ومناظر الفصل الثانى التى بلغت واحدا وعشرين منظرا ، وخلق عالما هارمونيا متآلفا مع أنغام موسيقى عبد المنعم البارودى وألحانه الرائعة التى انسجم إيقاعها مع الرقصات البديعة التى صممها عصمت يحيى ، وملابس صلاح عبد الكريم التاريخية الزاهية ، وديكور زوسر مرزوق الذى امتاز بعمق الوعى والذكاء .

وأظهر المخرج أحمد زكى جانبا من المعارك ، جنبا إلى جنب مع الحفلات الصاخبة فى قصر خسرو باشا بما فيه من لهو وطرب شركسى . وتلا ذلك مشهد لجمع من الفلاحين بأغنياتهم الحزينة لما هم فيه من ذل وبؤس فعرض المخرج التباين والتضاد بين الفريقين ويبدو أنه استفاد هنا من المخرج السينمائى العالمى جريفيث الذى كان أول من استعمل طريقة القطع المزدوج ، واستخدم زكى الرمز عندما أظهر الخديو توفيق ، بعد احتمائه بالإنجليز ، فى هيئة قراقوز تحركه أيدى الاستعمار . كما أن المخرج عمق التأثير المأساوى عندما استبدل بكلمات الكوراس مشهد خادم القنصل الثمل وهو يصرع الحمّار .

وأسجل لأحمد زكى حسن اختياره لأبطال المسرحية الذين أخلصوا جميعا فى أداء أدوارهم بحماس . وقد استطاع الممثل القدير أحمد ماهر فى تقمصه الصادق لدور عرابى أن يجتذب الأفئدة والعيون طوال المسرحية واعتصر قلوبنا وهو يبكى بدموع حقيقية فى ختام المسرحية بعد أن صار شيخا مهدما عقب عودته من منفاه . أما الفنان الكوميدى المحبوب أحمد عقل .. فالستاف مصر .. فقد أدهشنا عندما عايش شخصية سلطان باشا وأثبت أن ما من شخصية معاصرة أو تاريخية .. عربية أو غربية فى بسجل أعماله الدرامية إلا وكان أداؤه لها عملا متفردا . وفاز محمد درديس ، الطبيب الذى أعرض عن صناعة الطب ، بإعجابنا فى دور خسرو باشا لفنه المتميز الخالص الأصيل . وتألقت فاطمة محمود فى دورى زوجة الوالى سعيد باشا وقائدة كوراس النساء ، ونجحت فى إلهاب مشاعر الجماهير التى حيتها بوابل من التصفيق . وكان كمال دسوقى رائعا فى دور الخديو إسماعيل ، وأنسى المصرى فى دور عثمان رفقى باشا . وأجاد أحمد سليم دور الخديو توفيق ، وسمير عامر دور عبد العال فهمى ، وسمير الليثى دور القنصل الإنجليزى ، ومحمد حبيب فى دور محمود سامى باشا البارودى والذى لا أجد هنا ما اختم به مقالى أبلغ من هذا البيت الذى جاء ضمن قصيدته التى جادت بها قريحته بعد عودته من منفاه وعلمه أن الخديو توفيق وبطانته قد زالوا من الوجود ..

زالوا .. فما بكت الدنيا لفرقتهم
ولا تعطلت الأعياد والجمع ●





سالم حقى

انتهى كمسارى أوتوبيس الأرياف الشاب من قطع التذاكر للركاب وتنفس الصعداء ، واطمأن إلى أن أحداً لم يفلت من قطع التذكرة « حق الدولة » . ثم اتجه إلى مقدمة السيارة بجوار السائق ، مخترقاً زحام الركاب ، وقام بمراجعة حساباته وترتيب الأوراق النقدية المتهرئة كما اعتاد أن يفعل فى كل « دور » ثم التفت بنظره إلى الركاب ، وارتفع صوته مناديا :

ــ من له عندى باقى خمسة جنيهات ؟

لم يرد أحد من الركاب !

سكت الكمسارى لحظة وقد لاحت على وجهه أمارات دهشة طارئة ، ثم ارتفع صوته مرة ثانية ولكن أكثر حدة وارتفاعاً وتأكيداً هذه المرة :

ــ من له . . عندى . . باقى . . خمسة . . جنيهات ؟!!

أيضاً . . لم يرد أحد من الركاب !!

فاندفع الكمسارى بجسده الملىء وسط الزحام ، واتجه إلى كهل ريفى يجلس فى منتصف السيارة يدخن لفافته فى هدوء . وقال له فى نبرة لا تخلو من الغيظ والدهشة .



ــ أنت يا رجل ! . . أليس لك عندى باقى ورقة بخمسة جنيهات ؟!

حدق الكهل بعينيه الكليلتين فى الكمسارى وأجاب فى هدوء وثقة !

ــ لا .

إزداد غضب الكمسارى فانفجر يسأل .

ــ كيف ؟! ألم تعطنى أنت ورقة بخمسة جنيهات ؟! ألم تعطنى هذه الورقة ؟!!

أجاب الكهل فى صوت أكثر هدوءاً وهو لا يكلف نفسه شقة النظر إلى الورقة النقدية يلوح بها الكمسارى :

ــ لا . أنا أعطيتك ورقة بخمسة وعشرين قرشاً . ولى عندك الباقى وقدره ١٥ قرشاً .

صاح الكمسارى :

ــ عجايب !! يا عم . . أليست هذه الورقة ورقتك ؟! إنها ورقة بخمسة جنيهات ولك عندى الباقى وقدره ٤٩٠ قرشاً !!

أجاب الكهل فى إصرار عنيد هذا المرة .

ــ لا ! أنا أعطيتك ورقة بخمسة وعشرين قرشاً فقط !!

وهنا . . بدأ الركاب يلتفتون إلى النقاش الذى بدا أنه سوف يتطور إلى شجار ! وراحوا يتابعونه فى دهشة واهتمام . . فى حين صاح الكمسارى من جديد :

ــ يا عم ! أنا متأكد مما أقول . إنت حتجننى ؟! هذه الورقة ورقتك . وقد راجعت حساباتى وعندى زيادة فى الإيراد قدرها ٤٩٠ قرشاً . . جت منين ؟!

قبل أن يجيب الكهل تدخل فى النقاش الحاد « أفندى » يبدو من هيئته أنه مدرس بإحدى القرى القريبة . قال فى صوت رزين :

ــ اسمعنى يا عم ! الورقة « أمّ » خمسة جنيهات شديدة الشبه بالورقة « أمّ » خمسة وعشرين قرشاً . ويبدو أن الأمر اختلط عليك . ثم . . هل يخسر حضرة الكمسارى شيئاً لو صدقك وأخذ بكلامك ؟!

هم الكهل بالإجابة ، إلا أن أصوات كثير من الركاب ارتفعت مرة واحدة تقول فى حدة واحتجاج :

ــ اسمع كلام الأستاذ عمران يا عم . إنه رجل متعلم ويفهم فى كل شىء والا يعنى الكمسارى حيدفع لك من جيبه؟! . . عجايب !!

عاود الأستاذ عمران حديثه وهو يربت على كتف الكهل فى ألفة :

ــ خد نقودك يا رجل واتكل على الله . المال الحلال لا يضيع . ومتشكرين يا حضرة الكمسارى . . بارك الله فيك .

قالها للكمسارى فى إمتنان يعترف له بأمانته ويمتدحه على ملأ من الركاب .

مد الكهل يده فى استسلام ، وأخذ الباقى من يد الكمسارى وهو يردد :

ــ الأمر لله !

فدار الكمسارى على عقبيه ومضى يخترق الزحام من جديد إلى مكانه بجوار السائق ، تتابعه أنظار الركاب فى دهشة ممتزجة بشىء غير قليل من الإعجاب . ثم انفرجت أساريره . . كأنما انزاح عن صدره . . هم ثقيل . . . ●

همربورجشتال .. مؤسس الدراسات العربية والإسلامية فى النمسا

د. باهر الجوهرى

إذا أردنا التحدث عن علماء الغرب الذين بدأوا بجهودهم وأعمالهم يسعون فى نقل صورة العالم العربى بوجه خاص والشرق الإسلامى بوجه عام ، وتوصيلها إلى أبناء الغرب دون ما تحريف أو تشويه . . وإذا تناول الحديث تلك المجهودات العلمية والحضارية والأدبية التى بذلت من أجل رسم معالم العالم العربى والشرق بألوان نقية خالية من شوائب الأحكام المسبقة أو التعصب بأنواعه ، ثم وضع ذلك الرسم فى إطار شرقى لائق ، وبعناية لا تقل عن عناية ورعاية أحد أبناء العالم العربى . . . إذا أردنا كل ذلك وإذا أردنا التحدث بوجه عام عن الاستشراق والمستشرقين الغربيين فلابد من الوقوف أمام نجم لامع فى سماء الاستشراق الواسعة : يوسف فون همر بورجشتال — ولد فى مدينة جراتس بالنمسا فى ٩ يونيو عام ١٧٧٤ ودرس لغات وآداب البلاد الإسلامية فى أكاديمية العلوم الشرقية ، التى أسستها الإمبراطورة ماريا تيريزا عام ١٧٥٤ ، لما بدا لها من أهمية تطوير الدراسات الشرقية ، وزيادة لفرص التعارف والتعاون بين الشرق والغرب .

وهمر بورجشتال هو مؤسس الدراسات الإسلامية فى النمسا ، ومؤسس وأول رئيس للأكاديمية النمساوية للعلوم ، وكان باحثاً ومنقباً ومكتشفاً للتراث الفكرى العظيم للشرق الإسلامى . وقد كرس حياته ، التى امتدت ٨٢ عاماً ، فى المساهمة فى تقديم صورة صحيحة عن الشرق ، وبالتالى التقريب بين الشرق والغرب ، ولم يكن همر بورجشتال مستشرقاً ومترجماً فقط ، بل كان مؤرخاً وشاعراً ومن رجال السلك الدبلوماسى فى شخص واحد .

وتشمل مؤلفاته مساحة واسعة فى شتى العلوم والمعارف منها : التاريخ ، والآثار ، والطبوغرافيا ، وتاريخ الأدب ، وببليوجرافية ، وفقه لغات العالم الإسلامى بالشرق الأدنى . فقد كان همر يتقن — إلى جانب الروسية — عشر لغات أخرى هى : العربية والتركية والفارسية واليونانية واللاتينية والإيطالية والإسبانية والفرنسية والإنجليزية والألمانية .

وقام همر بورجشتال بتعريف الغرب بالأدب الفارسى والتركى والعربى ، فألف كتباً فى تاريخ الآداب المكتوبة بتلك اللغات ، وكان أكبر مشروع قام به هو التاريخ للأدب العربى ، وقد بدأه قبل وفاته بفترة وجيزة ، وكان ينوى كتابة ١٢ مجلداً حول هذا الموضوع ، ولكنه لم يكمل سوى ٧ مجلدات ، إذ وافاه الأجل ، واستطاع خلال ذلك المؤلف الضخم أن يعرض لنماذج شعرية لأكثر من ٢٢٠٠ أديب وشاعر عربى مع ترجمات لحياتهم ومقتطفات من أعمالهم .


صورة بورجشتال

وترجم همر بورجشتال دواوين أعظم شعراء اللغات الثلاث : ديوان الشاعر الفارسى محمد شمس الدين حافظ ، الذى قرأه جوته واستلهم منه مادة ديوانه الشهير « الغربى الشرقى » ، وتوالت ترجمات همر ، فأصدر ترجمة بالألمانية لأعظم الشعراء الأتراك ، محمود عبد الباقى ، ثم ترجم ديوان أبى الطيب المتنبى كاملاً ، فكان بذلك — ولا يزال — هو الوحيد الذى ترجم ديوان المتنبى كاملاً إلى إحدى اللغات الأوربية .

ولم يكتف همر بنقل أدب الشرق الإسلامى إلى اللغات الأوربية فقط ، بل قام بالتعريف بالتصوف الإسلامى والعقيدة الإسلامية وترجم التائية الكبرى (٧٦١ بيتاً) لسلطان العاشقين ابن الفارض (١١٨٢ - ١٢٣٤) ، وقدم لها بدراسة مستفيضة عن التصوف والمتصوفين المسلمين ، وكان بذلك أول من قدم دراسة متخصصة عن التصوف ، والوحيد الذى ترجم هذا العمل الهام لسلطان العشق الآلهى .

وفى أثناء رحلاتهالعديدة إلى بلدان الشرق عثر همر بورجشتال بالقاهرة — لأول مرة آن ذاك — على مخطوط يحتوى على خاتمة لألف ليلة وليلة وترجمتها إلى اللغتين الفرنسية والألمانية ، وكان أنطوان جالان الفرنسى — الذى ترجم ألف ليلة وليلة لأول مرة — قد ترجم مخطوطا يحتوى فقط على ٢٨٢ ليلة من الألف ليلة وليلة ، ولأول مرة يقف هذا الكتاب الهام كاملا أمام العالم الغربى مزهوًا بحلو قصصه وجمال حكاياته .

ومع كل مساعيه وأنشطته وأعماله لم يترك همر بورجشتال فرصة تمر دون أن يظهر الشرق الإسلامى بصورته الحقيقية ، ولإيجاد فهم صحيح له ، فحتى فى مؤلفه الطبوغرافى عن القسطنطينية والبوسفور لم يكتف بوصف للأماكن وللطبيعة هناك ، بل قام بترجمة كل ما وجده من كتابات ونقوش على أسوار المدن والبروج والأعمدة وفى المساجد والقصور والأضرحة . كذلك ترجم القصائد التى تتغنى بالأماكن التى يرد وصفها فى كتابه وأعطى نبذة عن مؤلفيها . ومن حسن الطالع أن عثر همر بورجشتال فى أحد الأضرحة على بوردة الإمام البوصيرى فى مدح سيد الخلق محمد صلى الله عليه وسلم ، فقام المستشرق والأديب النمساوى بترجمتها شعرا إلى اللغة الألمانية ، وكتب دراسة عنها وعن قصائد مدح رسول الإسلام .

وإذا كنا نَصِفُ همر بورجشتال بأنه سعيد الحظ أن عثر على هذه القصيدة الهامة ، فقد كان الدكتور باهر الجوهرى أسعد حظا أن قرأ العمل الضخم الذى يزيد على الألف صفحة رغم ابتعاد موضوعه الأساسى عن تخصصه الأصلى ، فالطبوغرافيون لن يستطيعوا تقييم قدر هذه القصيدة ، والمستشرقون و «المستغربون» لن يسعوا عادة إلى قراءة مثل هذه الأعمال الطبوغرافية المتخصصة ، ولهذا كان كشفا فريداً كتب عنه الدكتور الجوهرى لأول مرة وعن مناقب هذا المستشرق العظيم فى الصحف والمجلات العربية والأجنبية ، منها : الأهرام فى ١٤/٩/١٩٧٤ ، ومجلة أكتوبر فى الأعداد رقم ١٣٦ ورقم ١٥١ لسنة ١٩٧٩ ، والعدد رقم ٢٤٩



مقبرة بورجشتال وإلى جوارها مقبرة ابنته

لسنة ١٩٨١ ، ثم فى كتاب أصدره بالألمانية فى مدينة شتوتجارت عام ١٩٧٩ وبصحيفة Nota Bene الصادرة فى ڤيينا عدد سبتمبر ١٩٧٤ .

كما سعى همر بورجشتال إلى نشر حكمة الشرق وأخلاق الإسلام بين ربوع الغرب أيضاً ، عن طريق ترجمته لـ «أطواق الذهب» لأبى القاسم بن عمر الزمخشرى (١٠٧٦ - ١١٤٤) . وقد أهدى همر ترجمته هذه إلى جميع المستشرقين المعاصرين له ، وطالبهم أن يتعمقوا فى علوم وحكمة الشرق ، وأن يستخرجوا منه كل غال وثمين ، حيث إن الشرق بكنوزه يشبه فى نظره «نبع النور والضياء» .

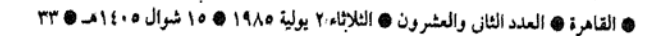
وفى السبعين من عمره ، جمع المستشرق النمساوى من القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة مختارات من الأدعية ، ورتبها وترجمها إلى اللغة الألمانية ، ونشرها تحت عنوان «مواقيت الصلاة» ، ودعا الناس أجمعين ، على اختلاف أديانهم وعقائدهم ، أن يستخدموا ما ورد بالكتاب فى صلاتهم ، فهذه الأدعية «تصلح لأتباع كافة الأديان» وقد قسم الأدعية والصلوات إلى سبعة أوقات على مدى اليوم كله ، وتحيط بهذه الأوقات السبع فى البداية ترجمة لسورة الفاتحة وفى الخاتمة لأسماء الله الحسنى لكى تكون حسن الختام . والصلوات تبدأ فى أول النهار بالرجاء والثقة فى الله سبحانه وتعالى وإرادته فى الخير ، وينتهى اليوم بالرضا بإرادة الله والتسليم بما قسم ، وداخل هذا الإطار من الرجاء فى البداية والرضا فى النهاية ، يدعو همر بورجشتال الناس أن يتقربوا إلى الله عن طريق الاستغفار والاستعاذة به والتسبيح له .

وكان همر بورجشتال يعى تماماً أبعاد مهمته كمستشرق وبمثابة الجسر بين الشرق والغرب ، تمتد عبره سبل الوفاق والفهم الصحيح ؛ وأدرك أهمية النقل الموضوعى غير المغرض للإسلام ، فبذل جهداً لا يعرف الكلل فى التعريف بالسيرة المحمدية والأحاديث النبوية الشريفة ، وهو أول من عرف الغرب بعلم الحديث وفروعه التسع ، وقام بترجمة ٢١٤٩ حديثاً نبوياً شريفاً فى عديد من أعماله ، وكان ينوى ترجمة كل الأحاديث الباقية التى وردت فى صحيح البخارى .

وقد أبدى همر بورجشتال اهتماماً كبيراً بشخص رسول الإسلام محمد ﷺ ، فقرأ كتباً عديدة عنه وترجم منها الكثير إلى اللغة الألمانية ، بل كتب أيضاً عملاً دارمياً أسماه «محمد أو فتح مكة» (صدر عام ١٨٢٣) ، وقال فى تقديمه للمسرحية أنه يرد بها على افتراءات ڤولتير على رسول الإسلام ، ولذلك كتب هذا العمل الدرامى «مدفوعاً بالإرادة نحو العدالة» ونحو إظهار صادق وموضوعى لشخص الرسول الكريم ، «مرتكناً إلى قوة التاريخ ، وناهلاً من أنقى منابع الصدق» ، وقد سعى همر بذلك إلى تقديم حياة وأعمال الرسول بالاستعانة بترجمة لمواضع من القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة .

ومن مناقب هذا المستشرق النمساوى العظيم أنه أصدر عملاً تاريخياً هاماً من سبعة مجلدات عن سيرة حياة القادة المسلمين العظام فى السبعة القرون الأولى من الهجرة ، وخصص ثلثى المجلد الأول لسيرة النبى محمد ﷺ ، وكتب فى مقدمة مؤلفه هذا أنه يقصد بهذا العمل أن «يجمع بين الصدق التاريخى فى وصف الأحداث الدقيقة فى تسلسلها الزمنى ، وبين تصحيح لأخطاء المؤرخين السابقين والتنويه إلى ذلك فى الهوامش» . وكتب همر عن رسول الإسلام فقال : «إنه أحد أعظم الشخصيات التى ظهرت فى تاريخ العالم» . وقال إن «سيرة حياته كرسول ومؤسس للدين الإسلامى هى أكثر سير حياة الأنبياء والرسل سحراً وجاذبية لسببين : أولهما إنه لا توجد معلومات تاريخية كثيرة تخص الحياة العامة لنبى آخر غيره ؛ وثانياً : لأن محمداً ليس فقط بالنسبة لأتباع تعاليمه — أى المسلمين — هو أعظم وخاتم المرسلين ؛ بل — أيضاً — لأنه بالنسبة لتاريخ العالم هو حقاً تتمة لمؤسسى الأديان وخاتم النبيين» .

ونود أن نشير هنا إلى محاولة أقدم عليها همر بورجشتال لم يجرؤ عليها شخص قبله ولا بعده حتى اليوم ، ألا وهى نقل القرآن إلى اللغة الألمانية ليس فقط من ناحية المضمون والمعنى ؛ بل — أيضاً — من الناحية الجمالية فى اللغة وجرس الكلمات ، فقدم لغة ألمانية تسعى بدأب حثيث نحو الوصول إلى ما يحدثه الأصل من تأثير ، فهو يرى أن القرآن الكريم لا يمثل كتاب العقيدة والتشريع الإسلامى فحسب ، بل هو — أيضاً — يمثل قمة الجمال والإعجاب فى اللغة العربية ، ولذلك ، فإن أصدق ترجمة للقرآن — حسب رأيه — لا ينبغى عليها أن تنقل المضمون والفكر فقط ، ولكن الشكل والتأثير المسموع أيضاً . وقد ترجم همر بورجشتال فى سبيل تحقيقه لمشروعه هذا الأربعين سورة الأخيرة كاملة ، ثم مقتطفات من الأربع والسبعين سورة الباقية ، وبلغ عدد الآيات التى ترجمها همر بورجشتال إلى الألمانية فى هذا المجال ٢٠١٩ آية قرآنية من مجموع الآيات القرآنية البالغ عددها ٥٥٦٢ آية متباينة فى الطول والقصر ●



جزء من مكتبة بورجشتال



خرج ولم يعد

راوية صادق



إحتلت المدينة وأهلها ــ والقاهرة بشكل خاص ــ موقع الصدارة على امتداد تاريخ السينما المصرية ، منذ نشأتها حتى الآن ، لكن الأمر لم يكن يخلو ــ أحياناً ــ من تناول بعض الأفلام لعالم القرية والفلاحين . إلا أنه كان تناولاً لا يخرج ــ فى مجمله ــ عن إطار اختيار « المكان » كما فى فيلم « زينب » لمحمد كريم ، أو لتكريس صورة زائفة عنه ، كما فى بعض أفلام محمد عبد الوهاب ، الذى تغنى فى أحدها بـ « محلاها عيشة الفلاح .. متهنى القلب ومرتاح » .

ويبقى لبعض الأفلام ــ القليلة النادرة ــ شرف محاولة الاقتراب وفهم خصوصيات هذا العالم الخصب ، مثلما فى « جفت الأمطار » و « الحرام » و « الأرض » ، على سبيل المثال .

ولا يبدو غريباً أن تصبح القرية مسرحاً لأحداث « خرج ولم يعد » ، فإن نظرة سريعة على أفلام محمد خان السابقة تجعلنا نلتقط البذرة الأولى لهذا العالم الريفى ، من خلال بعض الشخصيات الثانوية فى فيلم « الرغبة » : الحارس وزوجته نرجس ، اللذين لجآ إلى المدينة بحثاً عن الرزق ، فضاعت منها القرية ، وسقطت الزوجة ، وأصبح الزوج قاتلاً .

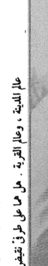
ثم تعاود الشخصيات الريفية الظهور ، ومعها يظهر الريف لأول مرة ، باعتبارها من الشخصيات الرئيسية لفيلم « طائر على الطريق » ، فنلتقى بالزوجة (فردوس عبد الحميد) ، القروية الفقيرة التى كان والدها يعمل لدى زوجها الحالى (فريد شوقى) ، صاحب مزارع البرتقال ، الفاقد لأى حس إنسانى ، فيحطم كل من يقف فى طريقه :

ونعاود النزوح من القرية مع فارس إلى أحد الأحياء الفقيرة بالقاهرة .. إن « الحريف » قد باعدت المسافات بينه وبين أمه ، لتموت فى قريتها وحيدة ، كما باعدت بينه وبين أبيه ــ صانع الأقفاص ــ النازح للمدينة والذى تزوج من مدينية ــ فلا يراه إلا لماما . لقد وقع فارس فى قبضة متعهد الكره والفقر ، فتتلقفه متاهات وخبايا الإثراء السريع .

ثم تنقلب الآية ــ تماماً ــ فى « خرج ولم يعد » : يهاجر البطل من المدينة للقرية ، ويحيل الريف موقع الصدارة فى أحداثه ، وتصبح شخصيات أفلام محمد خان الثانوية ــ سابقاً ــ شخصيات رئيسية ، ومؤثرة فى دراما الفيلم .

تنقسم شخصيات « خرج ولم يعد » إلى معسكرين ، يوحدهما أسلوب التناول الأقرب إلى المبالغة والتبسيط . فهناك أهل المدينة من جانب ، وأهل القرية من جانب آخر . وهما مرسومان كنقيضين لا رابط بينهما أبداً . فوجه المدينة يسوده القبح : خطيبة يحيى الفخرانى ، البائعة بمحل أشرطة الفيديو ، تتميز بالوجه القبيح ، ولا نراها إلا وهى عاكفة على النظر لوجهها فى المرآة (وكذا زميلتها) ، وهى أسيرة للنزعة الاستهلاكية السائدة ولوالدتها القبيحة ، التى تدبر النقود على حساب نوعية الطعام ، لتصرفها فى مظاهر خادعة . والخطيبة ليست شديدة الوفاء فهى ، ما أن تتأكد من وفاة خطيبها ، حتى تقبل نظرات غزل الموظف زميل يحيى الفخرانى بالعمل . وعندما ترى يحيى الفخرانى بالصدفة ــ هى ووالدتها ــ فى طنطا ، تتقبل نظرات غزل الضابط وهى تتقدم ببلاغ عن أوصاف خطيبها المفقود . أما والدتها ، فهى لا تبدى أى تفهم تجاه ظروف خطيب ابنتها ، موظف الأرشيف البائس ، الذى لا يكف زملاؤه عن السخرية منه ، وتحميله أغلب أعباء العمل ، بل وحتى المياه وحجرته ، يضطهدانه .

أما شخصيات العالم الريفى ، فقد تقلصت إلى رب الأسرة (فريد شوقى) صاحب أراضى الموالح وأشجار الموز ، وعائلته . ويرسمه لنا المخرج كرب أسرة طيب ، ضخم البنيان ، يحب زوجته ويستشيرها ولا يكف عن التهام الطعام طوال اليوم . أما الابنة الكبرى (ليلى علوى) ، فهى تساعد والدها فى الحقل لأنها تحب « عيشة الفلاح » ، فلم تكمل تعليمها (نراها فى لقطات سريعة مفتعلة تغسل الحمار أو تذهب للإشراف على أشجار الموز فتدخل المكان وتخرج منه دون أن تقوم بإلقاء أية نظرة عليها ، ثم تساعد والدتها فى إعداد الطعام اليومى (الذى يتميز بالتنوع والدسامة وبكمياته الهائلة التى يقع على الأسرة واجب القضاء عليها يومياً) .



عالم المدينة ، وعالم القرية . هل هما على طرفى نقيض ؟



«عيشة الفلاح» . رؤية ساذجة إلى تركيبة الريف المصري.

عدا هذه الأسرة ، لا نرى من الفلاحين سوى تاجر الموز بالجملة ، والفلاح (توفيق الدقن) همزة الوصل بين يحيى الفخرانى ومستأجر أرضه .

أما الطبيعة فى هذه القرية فساحرة ، فليس ثمة أى أثر للتراب ، ولا لشوارع القرى الضيقة وحواريها القذرة والمتربة ، ولا أية آثار لبيوت الفقراء أو حتى الأغنياء ، ولا للترع التى تغسل فيها الفلاحات أشياءهن المختلفة . وهكذا ، يصبح الملاذ قرية رومانسية وهمية ، يحاول المخرج أن يقنعنا من خلالها أنها الملاذ والجنة . إنها صورة القرية كما هى شائعة فى مخيلة صغار الموظفين ، والمترسبة مع ذكريات الطفولة الضبابية ، أو كما يراها المدينى ـ المنفصل عن جذوره الريفية ـ فى رحلته النادرة لبلدته .

إنها قرية الوعى الزائف (الخير والصحة) ، والقرية التى صورتها لنا ـ دائماً ـ الأفلام المصرية التجارية . هذا الريف هو ريف من صنع مخيلة المخرج ، أو من أشتات معلوماته « السماعية » عنه : حقول خضراء وبيت وطعام ؛ فكانت تلك « اللقطات البعيدة » ، الشبيهة بتلك التى يراها المسافر على امتداد الطريق الزراعى ، أو امتداد الإعلانات السياحية .

وإذا كانت معالجة القرية والمدينة قد تمت من نفس المنطلق : المبالغة وغياب الفهم الراصد لكافة جزئياتها المختلفة ، فإنه مما يفاقم من هذا التبسيط وضع عالم المدينة وعالم القرية كطرفى نقيض ، يصبح الطرف الأول بؤرة الشر والفساد ، والآخر منبع الخير والنقاء . فابن المدينة يحيى الفخرانى يعجز عن العثور على شقة فيها ، فهل كان سيجدها بسهولة فى القرية ـ خاصة وأن الإيجارات فيها قد ارتفعت لتبلغ أسعاراً قريبة لأسعارها فى المدينة ـ لو لم يجد سكناً فى بيت أهل ليلى علوى الواسع ؟ .

وقد نلتمس العذر لبطل « خرج ولم يعد » ولعجزه عن فهم تركيبة الريف الخاصة ، رغم « شطارته » التى تتضح فى مساومته مع تاجر الموز بالجملة ومعرفته بكيفية معالجة بعض أمراض الفاكهة . لكن المخرج نفسه وقف ـ هو الآخر ـ عاجزاً عن توضيح العلاقة التى تربط بين المدينة والقرية ، واللذين يخضعان ـ فى اعتقادنا ـ لظروف اجتماعية عامة واحدة ، ويتميزان ، ضمنها ، ببنيات محددة متميزة ؛ دون امتياز .

هذه الشخصيات ـ المأذق ، هى نتاج لأسلوب المعالجة الذى نهجه محمد خان فى تطرفه لبعض شخصيات أفلامه السابقة : أليس والد ليلى علوى فى « خرج ولم يعد » هو المقابل ـ التبسيطى كذلك ـ لزوج فردوس عبد الحميد فى « طائر على الطريق » وزوج سعاد حسنى فى « موعد على العشاء » ؟

إن أغلب شخصيات محمد خان تعكس ـ فى المقام الأول ـ حالة نفسية ورؤية للعالم تفضى ، بالضرورة ، إلى غياب التحول أو المعرفة ، فهى شخصيات محكومة بالضياع ، والحلم المستحيل الذى لن يتحقق إلا بعد الموت .

وإذا كان الموت الجسدى (الرغبة ، موعد على العشاء ، طائر على الطريق) ، والموت المعنوى (الحريف) ، هو خاتمة مطاف أغلب الشخصيات الرئيسية ، فإن الموت فى « خرج ولم يعد » يصبح موتاً معرفياً ، يتواءم فيه ابن المدينة مع القرية (نقطة انعدام التواؤم الأساسية كانت فى عدم قدرته على هضم الطعام الريفى !) ، وتصبح التغيرات التى يحدثها يحيى الفخرانى ـ فى شخصيته وفيمن حوله ـ مجرد تغيرات سطحية لا تلمس بنية الأشياء الجوهرية . وهكذا ، يصبح « خرج ولم يعد » ترديداً للفكرة السطحية السائدة عن القرية ، بل ويسجل ـ بذلك ـ تراجعاً عن أفلام محمد خان السابقة ، ليقف على أرضية الوعى الاجتماعى لفيلم « زينب » .

فإذا كانت بعض المشاكل التى تطرق إليها محمد خان ـ برغم المبالغة فى تصويرها بهذا النهج ـ هى مشاكل يعانى منها أهل المدينة حقاً ، فإن ذلك لا يعنى غياب هذه المشاكل ـ أو صداها ـ فى القرية ، أو افتقار القرية لمشاكلها الخاصة النوعية ؛ حيث تحولت كثير من الأراضى الزراعية إلى أراضى للبناء ، وحيث يعانى الناس من انقطاع الكهرباء والأمراض المتوطنة ، إلخ . .

وحقاً لم تسع السينما المصرية كثيراً إلى الاقتراب الحميم من عالم القرية ، ولكنها ـ فى الستينيات ـ وعندما اتخذ مجموعة من المخرجين الريف موضوعاً لهم ـ حاولوا ـ بهذا القدر أو ذاك ـ التطرق لبعض مشاكله الجوهرية ، وتفسير أسبابها واتخاذ موقف منها . فهل نشهد اليوم مع محمد خان تراجعاً إلى حقبة الثلاثينيات ؟●

الحاسب الإلكترونى .. والتطور

عزت هلال

ابتكر الإنسان خلال العصور المتتالية العديد من الآلات لمساعدته على أداء الأعمال . وكلما ظهرت آله إلى الوجود وجد الإنسان متسعاً من الوقت للتفكير وتطوير الحياة وبناء الحضارة . ومع الحضارة زادت درجة التعقيد وتراكمت المعلومات وكاد أن يفقد الإنسان سيطرته على الوجود من حوله . ومع وجود المجتمعات الكبيرة وظهور المؤسسات الصخمة وتشابك العلاقات وتعقد نظم العمل زادت صعوبة اتخاذ القرارات . فكان من الطبيعى أن يبتكر الإنسان نوعا من الآلات تساعده فى اتخاذ القرارات ويستطيع بها أن يسيطر على الوجود الحضارى . تلك الآلات هى الحاسبات الإلكترونية .

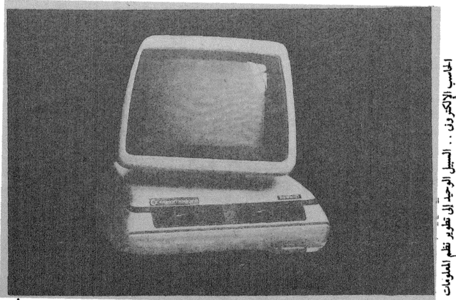
لقد انتشرت الحاسبات الإلكترونية بسرعة رهيبة لتمنع انهيار الحضارة ، وتحقق للإنسان السيطرة الكاملة عليها . وقد سارعت الدول بوضع سياسات قومية للاستفادة من الحاسبات الإلكترونية . وأصبح من الضرورى للدول النامية أن تربط خططها الطموحة للتنمية بسياسات واضحة لتطوير نظم المعلومات واستخدامها الحاسب الإلكترونى . وإلا أوقعت نفسها فى مأزق كبير حين تنقل حضارة الغرب من آلات ومعدات وأنظمة معقدة وتترك السيطرة والتحكم .

وقبل أن نمضى للتعرف على دور الحاسبات الإلكترونية فى عملية التطور علينا أن ننظر أولا إلى الإنسان وهو يعمل . كيف يؤدى الإنسان عمله . ولنأخذ مثالا بسيطا . إنسان يشرب ماء . . فى البداية يجب أن يوجد الحافز الذى يدعو الإنسان لشرب الماء . قد يكون هذا الحافز هو الشعور بالعطش . أو قد يكون مجرد رؤيته لكوب الماء هو الذى أثار عنده الرغبة للشرب . هذا الحافز هو عبارة عن إشارات وصلت إلى المخ لتبدأ ما يمكن أن نطلق عليه دورة الإجابة . يحلل المخ هذه الإشارات لينتهى إلى قرار يترجم إلى أوامر .

تنفذ الأيدى هذه الأوامر بتناول كوب الماء ووضعه على الفم . وينفذها الفم فتتحرك عضلاته لابتلاع الماء . وتنفذها باقى الأعضاء كل حسب طبيعة عمله .

يتضح من هذا المثال أن الإنسان قد مارس وظيفتين . الأولى هى السيطرة والرقابة التى أدت إلى إصدار الأوامر ، والثانية هى السلوك الذى نفذ تلك الأوامر وفعل . وكذلك الحال فى جميع الأعمال التى يمارسها الإنسان فبتحليلها نجد أنها جزءان . الجزء الأول يصدر الأوامر ، أما الجزء الثانى فينفذها ولا يختلف الأمر بالنسبة للأعمال التى تقوم بها مجاميع البشر . فبعض هؤلاء البشر يؤدون وظيفة التحكم والرقابة ، والبعض الآخر يؤدى وينفذ الأوامر . ولسنا هنا بصدد تصنيف البشر ولكننا نحلل الأعمال . فلا يخلو عمل إنسان فى كلا الموقعين (الرقابى والتنفيذى) من الوظيفتين معا . ولكن تختلف النسبة بينهما باختلاف موقع الإنسان فى الجماعة .

ولكى نستكمل دورة الإجابة نتساءل متى يكف شارب الماء عن الشرب ؟ هناك حالتان : الأولى حينما يشعر أنه ارتوى وزال عنه الشعور بالعطش ، والثانية إذا فرغ الكوب من الماء . فى كلتا الحالتين تصل إشارات إلى المخ ، الذى يمارس وظيفة السيطرة والرقابة فيصدر أوامره إلى كافة الأعضاء المسئولة عن الأفعال لتكف عن شرب الماء . والفرق بين الحالتين هو مصدر الإشارات . ففى الحالة الأولى تصدر الإشارات من الأعضاء المسئولة عن السلوك وتسمى هذه الإشارات تغذية عكسية داخلية . وفى الحالة الثانية تصدر



الحاسب الإلكترونى .. السبيل الوحيد إلى تطوير نظم المعلومات

الإشارات من البيئة الخارجية « كوب الماء » وتسمى تغذية عكسية خارجية .

هذا النموذج الذى اشتققناه من تحليل عمل شارب الماء ليس نموذجا خاصا . ولكنه يمثل كافة الأعمال سواء كانت فردية أو جماعية ، منظمات صغيره أو كبيرة . فلا يخلو أى نشاط من كلا الوظيفتين . فوظيفة الرقابة هى توجيه السلوك ووظيفة السلوك هى الأداء المادى للأعمال . والسلوك ينقسم بصفة عامة إلى قسمين هما الصناعة والنقل . ونعنى بالصناعة تشكيل الأشياء وتغيير مكوناتها . نعنى بالنقل تحريك الأشياء من مكان إلى آخر . ففى التعليم مثلا نجد كما كبيرا من عمليات السلوك مثل نقل الكتب ، فتح الكتب ، قراءة الكتب ، تحريك الطباشير على السبورات ، تشجيع المتفوقين واعطائهم جوائز وعقاب المهملين . والرقابة والسلوك يشبهان إلى حد كبير المسبب والفعل . فلكل فعل سبب وراءه فمن الصعب تخيل عمل وظيفة السلوك دون أن يسبقها وظيفة الرقابة . فكما أن الأسباب شىء أساسى لوجود الأفعال فالرقابة شىء أساسى لوجود السلوك .

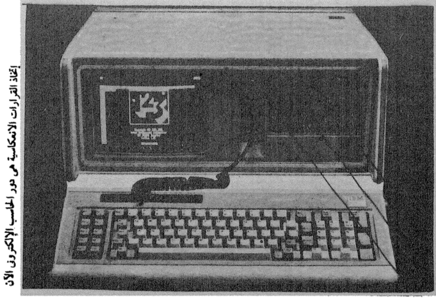
بعد أن قمنا بتحليل العمل الإنسانى نتساءل ما هو الدور الذى تشارك به الآلات فى هذا العمل ؛ هل تساعد الآلات فى جانب السلوك فقط أو فى جانب الرقابة فقط أم فى كلا الجانبين ؟ . . إن الإنسان فى الحقيقة يستعين بالآلات فى كلا الجانبين . وتسمى استعانة الإنسان بالآلات فى مجال السلوك بالميكنة (Mechanization) . وهذا النوع من المعونة الآلية منتشر انتشارا كبيرا . فنجد الإنسان يستخدم العديد من الآلات مثل الأوناش والحفازات والبلدوزرات والآلات الكاتبة والعدد الصغيرة . . . إلى آخر هذه الآلات ، التى نراها فى كل مكان ، فى الشوارع والبيوت والمكاتب ، حتى فى الصحراء والأماكن النائية .

أما استعانة الإنسان بالآلات فى مجال الرقابة فيسمى بالأتمتة "Automation" . وعمر تلك الآلات قصير نسبيا . فلم يظهر الجيل الأول من هذه الآلات إلا فى الأربعينيات من هذا القرن . بينما يعود عمر آلات الميكنة إلى عمر الإنسان على هذه الأرض ، أو يقل قليلا ورغم قصر عمر آلات الأتمتة إلا أن معدل تطورها كان خياليا لدرجة أنه يقال إذا تطورت وسائل الانتقال بالمعدات نفسها فإنه يمكننا السفر إلى القمر فى ١ر. من الثانية أو إلى الشمس فى ٦,٥ دقيقة . هذه الآلات التى أحدثت ثورة تفوق الثورة الصناعية هى الحاسبات الإلكترونية .

لكى نعرف الدور الذى تقوم به الحاسبات الإلكترونية لمساعدة الإنسان علينا أن نغضى فى تحليل العمل الإنسانى ، ولكن بالتركيز فقط على الجانب الرقابى من هذا العمل .

تنقسم القرارات التى يتخذها الإنسان إلى نوعين . يسمى النوع الأول بالقرارات الانعكاسية ، وهى تلك القرارات التى لا تختلف من شخص إلى آخر ولا من وقت لآخر . أما النوع الثانى فيسمى بالقرارات التقديرية . وهى تتفاوت من شخص إلى آخر وحتى بالنسبة للشخص الواحد فإنها قد تتفاوت من وقت إلى آخر . فى النوع الأول من القرارات يتبع الإنسان قواعد وتعليمات محددة ثابتة . ومثال على ذلك حساب المرتبات والأجور فإنها تخضع لقواعد وعلاقات رياضية ثابتة ومعروفة . ولذا يقال على عملية حساب المرتبات والأجور أنها خوارزمية نسبة إلى العالم العربى الخوارزمى .

وبذلك لا تختلف النتيجة إذا توصل إليها زيد أو عمرو ، أو إذا تمت هذا الشهر أو الشهر الذى يليه . أما تقدير الحوافز فيقع ضمن النوع الثانى من القرارات .



إتخاذ القرارات الانعكاسية هى دور الحاسب الإلكترونى الآن

لأنها عملية لا تخضع لقواعد ثابتة ومتعارف عليها . ولذا فإنها تختلف من شخص إلى آخر ، وحتى بالنسبة إلى الشخص الواحد فإنها قد تختلف من وقت إلى آخر . ولا يمكن إطلاق الحكم بصحة أو خطأ أى من القرارات التقديرية . فهى لا تتبع خوارزميات معروفة . ويطلق البعض على القرارات الانعكاسية مسمى القرارات الهيكلية بينما تسمى القرارات التقديرية بغير هيكلية .

هنا يظهر بوضوح حدود استخدام الحاسب الإلكترونى . فالحاسب الإلكترونى خادم مطيع يتبع القواعد والتعليمات المعطاة له بدقة متناهية وبسرعة فائقة ، وليس معرضاً للسهو أو الخطأ أو الملل ، وغير قادر على التفكير المستقل ، أو الشعور ، أو الإحساس ؛ لكل هذه الأسباب فإن الحاسب الإلكترونى يقتصر دوره على اتخاذ القرارات الانعكاسية (الهيكلية) ولا يصلح لاتخاذ القرارات التقديرية مثل الحوافز واختيار الزوجة أو الزوج وما إلى ذلك من القرارات .

إن مهمة محلل النظم الرئيسية هى التعرف على تلك الحدود التى لا يمكن للحاسب تجاوزها فيحدد ما هى القرارات الهيكلية وما هى القرارات غير الهيكلية .

ليست العملية بالبساطة التى تبدو بها . فعادة ما يتعارف الناس على بعض القرارات التقديرية ، وبالبحث والتقصى نجد أنها تخضع لقواعد محددة وثابتة ، ولكنها غير معروفة للجميع وبإعلان هذه القواعد واتفاق الجماعة عليها تصبح هذه القرارات هيكلية يمكن للحاسب أن يحل محل الإنسان فى اتخاذها .

وأكاد أجزم بأن كل ما هو تقديرى فى نظرنا الآن سيتحول مع الوقت وبمزيد من التحليل والدراسة والإبداع إلى إنعكاسى . وهنا يكمن سر التطور الحضارى حيث يتخلى الإنسان عن عمله غير المبدع ، إلى عمل آخر مبدع . ولن يتم التطور الحضارى بتوسيع دائرة عمل الحاسب الإلكترونى فقط . فليس هذا إلا أحد شقى العملية الحضارية . فالشق الثانى بلا شك هو توسيع الدائرة الكبرى التقديرية التى تضم بداخلها الدائرة الانعكاسية الصغرى . إذا تمددت الدائرة الصغرى دون الكبرى فمعنى ذلك أنها سوف تتضخم إلى الحد الذى تطغى فيه على الدائرة الكبرى ويكون الدمار الحقيقى للحضارة والإنسان معا . وهذا هو المأزق الذى يجب أن يكون له حل .

عادة ما يكون بين الدائرتين الصغرى والكبرى دائرة وسيطة من القرارات التى يطلق عليها شبه الهيكلية . فى مثل هذا النوع من القرارات فإن الإنسان يتفاعل مع الحاسب الإلكترونى ويتبادلان الأدوار للوصول إلى القرار المناسب . وفى هذا الحيز تقع النظم المسماة بنظم مساندة القرار التى أصبحت من أنجح الأدوات الإدارية للمديرين .

وهكذا فدائما يكون للحاسب الإلكترونى حد يستطيع داخله أن يقوم بكل العمل وحده وحد آخر يلعب فيه دورا جزئيا وحد ثالث لا يستطيع أن يقربه ●

شعر مترجم



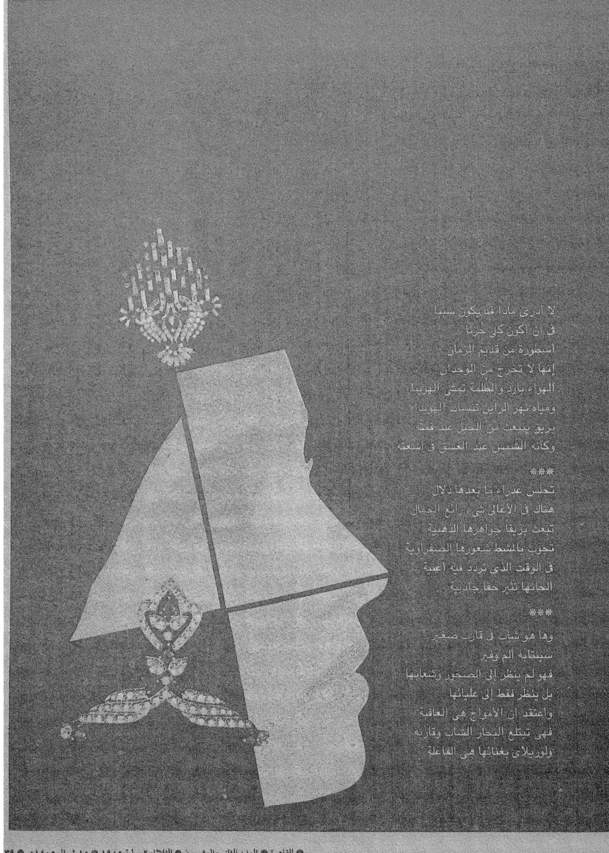
للشاعر الألمانى هاينريش هاينه

ترجمة د. أحمد كامل عبد الرحيم

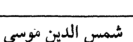
عند منحنى خطير من نهر الراين، وعلى الضفة الشرقيه منه تتعالى صخرة شامخة، تحدث صدى للأصوات، يتضاعف سبع مرات حتى يعتقد المرء بوجود أشباح بالمئات. يُطلق على هذه الصخرة اسم «لوريلاى»، إنه اسم ـ حسب الأسطورة الألمانية القديمة ـ لساحرة يقال إنها تجلس فوق هذه الصخرة الرهيبة، فينبهر المقتربون منها فتكون نهايتهم. لقد تغنى بهذه الأسطورة كل من شعراء الرومانتيكية الألمان كليمنس بريتانو (١٧٧٨ - ١٨٤٢)، ويوسف فرايهر فون آيشندورف (١٧٨٨ - ١٨٥٧)، وهاينريش هاينة (١٧٩٧ - ١٨٥٦)، صاحب أجمل قصائد العصر الرومانتيكى الألمانى، التى لحن العديد منها كل من الموسيقيين العالميين فرانس شوبرت النمساوى (١٧٩٧ - ١٨٢٨) وروبرت شومان الألمانى (١٨١٠ - ١٨٥٦)، غير أن الأقدار شاءت لقصيدة هاينريش هاينة أن يُكتب لها الخلود فتصبح أغنية شعبية تتردد على كل لسان ألمانى وغير ألمانى. يتناول هاينة فى قصيدته أسطورة «لوريلاى» تلك الساحرة الفاتنة ويربطها فى رداء رمزى بحياته العاطفية التى أخفق فيها ويتساءل عن سبب الحزن الذى ينتابه، ثم يجيب بطريقة غير مباشرة، فيرسم لنا لوحة طبيعية خلاَّبة جذابة من على ضفاف نهر الراين كمقدمة يعرض بعضها أسطورة «لوريلاى» التى تُغرِّر بالناظرين إليها فتكون نهايتهم على يديها، وكأنه يعبر عن النهاية المؤسفة لحياته العاطفية... ناهيك عن ذلك الجانب العلمى، وتعالى نسترجع الذكريات.

فى صيف عام مضى عليه عشرات الأعوام، كنت أنا فى ألمانيا، وقمت برحلة نهرية على ظهر باخرة سياحية تحمل اسم «لوريلاى» تشق فى هدوء وحنان أمواج نهر الراين، فى تلك المسافة الرومانتيكية بين مدينتى ماينتس وكولن، وما أن اقتربنا من هذا المنحنى الخطير عند صخرة «لوريلاى» حتى فوجئنا بصوت المرشد السياحى عبر مكبرات الصوت يحكى لنا قصة الساحرة «لوريلاى» ويدعو الجميع إلى الصعود على ظهر الباخرة، فى الوقت الذى قام زميل له بتوزيع نص القصيدة الشعرية على الركاب، وكانت دعوة إلى الغناء فى جو ساهر رهيب مهيب تختلج فيه الأحاسيس صدر كل إنسان.

وها هى قصيدة، بل أغنية «لوريلاى» للشاعر الألمانى المشهور هاينريش هاينة، قمت بترجمتها إلى العربية، وآمل أن تحوز اللقاء ولا تذهب أدراج النسيان ولا تخرج من الوجدان.


لا أدرى ماذا قد يكون سببا
فى أن أكون كلى حزنا
أسطورة من قديم الزمان
إنها لا تخرج من الوجدان
الهواء بارد والظلمة تمشى الهوينا
ومياه نهر الراين تنساب الهوينا
بريق ينبعث من الجبل عند قمته
وكأنه الشمس عند الغسق فى أشعته
***
تجلس عذراء ما بعدها دلال
هناك فى الأعالى شىء رائع الجمال
تبعث بريقاً جواهرها الذهبية
تجوب بالمشط شعورها الصفراوية
فى الوقت الذى تردد فيه أغنية
ألحانها تثير حقا جاذبية
***
وها هو شاب فى قارب صغير
سينتابه ألم وفير
فهو لم ينظر إلى الصخور وشعابها
بل ينظر فقط إلى عليائها
وأعتقد أن الأمواج هى العاقبة
فهى تبتلع البحار الشاب وقاربه
ولوريلاى بغنائها هى الفاعلة





أصـدر الكـاتب القـاص ، سعيـد الكفراوى ، أخيراً مجموعته القصصية الأولى التى تـأخر صـدورهـا سنـوات وسنوات ، وكان بـالإمكان أن تصـدر تلك المجمـوعة مـع أوائـل السبعينيـات ، أو أواخـر الستينيات حتى تضع صاحبها بين أبناء جيله ، فيأخذ مكـانه ومكـانته التى تليق بجهـوده وإنجازه فى مجـال القصة . وكان ذلـك التأخر يمثل عـاملاً من عـوامل الخوف لدى الكاتب « سعيد الكفراوى » الذى عرفناه بحساسيته الشـديدة إزاء مـا يقدم من قصص كـانت تـروى فى المجالس الخـاصة ، وتنشر على صفحـات مجـلات كـانت تصـدر فى ذلـك الـوقت ، مثـل مجلة سنابل ، ومجلة المجلة .

ونحن فى مواجهة تلك المجموعة التى تلحق بنا فى منتصف الثمانينيات وبعـد رحلة القاص طـوال تلك السنين ، لا يجب أن نكون منصفـين له عـلى حساب مـا قدم ، أو متجـاهلين له مـع كتابـه ، بـل إنـه من الضرورى أن نرى تلك المجموعة بنظرة أكثر موضوعية فى هذه الفترة ، التى تعددت فيها الأجيـال ، وذابت مختلطة مع بعضها ، متبادلة التأثير والتأثر ، دون متابعة من النقد الذى اتضح أنه لا يواكب ما تقدمه الأجيال المختلفة من إبداع .

ولعل قراءة مجموعة « مدينة الموت الجميل » تطرح أمام القارىء قضية القصة التى تعالج عالم القرية ، وقد عولجت كثيراً . لكن الملاحظ أن القرية لدى القاص « سعيد الكفراوى » قرية مصرية فقيرة ، يعيش أبطالها حياتهم داخلها دون تمرد أو نزوع إلى التمرد ، فالأبطال فى القصص ملتحمون بذلك الواقع الذى هم أعضاء أساسيون داخله ، وهى قرية غنية بالعلاقات الإنسانية الحميمة ، يحبها الكاتب ، ويحن إليها ، ولا يجد الدفء الإنسانى المفتقد منه إلا فيها ، وأثناء سماعه لما يروى فيها من حكايات تقترب من الأساطير . . . فيقول فى قصة الجمعة اليتيمة . .

« آه لو أننى تنبهت لقول جدتى العجوز فى اللحظة التى مررت فيها أخطو أمـامها كـأننى كنت فى الحلم أو اليقـظة لم أعـد أدرى . . عندما قـالت لى : إنها لم تعرف عن جدى سوى أنـه مات ودفن فى جسـر النيل ، وأنه قبـل أن يموت غـاب سنوات طـويلة لا تعرف لـه مكـانـاً ، وأنها ظلت تبحث فى الجهات الأربعة لوادينا السعيد ، ولما يئست هى أخذت تندبه بعد ذلك . . »

ويتضح من ذلك قدرة الكاتب على مزج اللحظة فى بعدها الآنى بالجو الأقرب إلى الأسطورية ، مما يبين تلك الأبعاد التى تغتنى بها قصص سعيد الكفراوى .

والمجموعة تحتوى على ذلك النوع من القصص الذى شاع فى الفترة الأخيرة ، وهو القصصى الذى يستدعى كاتبها عالم الطفولة الأثير ، الذى يبدو كالحلم القديم ، استطاع الكاتب فيها أن يعلن عن أجزاء من شاعريته وحساسيته تجاه ذلك العالم البكر الذى يغتنى بالجمـال والبـراءة . ونجده فى القصـة «قمر معلق فـوق الماء» « يغوص بنا فى ذلك العالم الذى ينقلنا إليه كما لو كان يحكى حلماً جميلاً ، لكنه لم يتحقق ، وهو حلم الطفل فى الولوج إلى ذلك العالم الغامض عليه ، عالم المرأة بكل ما توحى به من أسرار وفتنة وجمال ، والقمر هنا يوحى بالرومانسية الشديدة ، فوجه القمر الجميل فى القصة يصاحب وجه الفتاة الجميلة التى أحبها الطفل ، بعد أن ظل يراقبها ويتتبعها ، بل ويصادقها وينام معها عندما تكون وحيدة فى شقتها . والحلم فى القصة يكون من طرف واحد فقط ، هو حلم الطفـل المشدوه والمملوء بالسعادة ، حتى إنه عندما يدرك أن نبيلة من عشقهـا خياله تحب المدرس الذى يقابلها فى السكن ، لا يملك إلا الإعلان عن مشاعره المكبوتة ، والمحبطة ، بتحطيم زجاج شقتها ، فهو يريد كل شىء . . وكان أن حرم من أى شىء . . . ويقول واصفاً لحظة طرده من بيت عمه جزاء فعلته . .

« جمع لى عمى متاعى فى شنطة من ورق مكتوب عليها (محلات قاصد كريم) . . غسلت لى امرأة عمى دمى وبكت من أجلى سرت خلف عمى وأنا أسمـع همهمته . . عندما حـاذيت شقتها رأيتهـا تقف خلف الزجاج المكسور دامعة »

وبتلك الحساسية الشديدة يتناول سعيد الكفراوى ذلك العالم فى قصصه ، وإن كانت قصة « قمر معلق فوق الماء » أطول مما يلزم لوقوع الكاتب فى أسر القصة التقليدية ، والسرد التقليدى الذى جعله يتتبع الصبى لفترة طويلة منذ لحظة تركه لأمه فى البلد ، بعد موت أبيه ، وتولى عمه له ، مما جعل لتلك التفاصيل أثرها عـلى الحدث الـرئيسى . لكن مـا يضـاف إلى سعيـد الكفراوى تلك اللغة الحساسة عالية المستوى الذى كان يستخدمها ، مع تمكنه من فكرته التى يعبر عنها ، مما جعل قصصه لا تقف عند مستوى القصة القصيرة جداً جـداً ، بـل إن بعض قصصـه تـطرح الكثـير من التفاصيل ، التى توحى بروح الكاتب الروائية .

ويـلاحظ القارىء سمـة بـارزة فى قصص سعيـد الكفـراوى ، تـرتبط بـروحه الأسيـانة الحـزينة ، لعله الحزن على البعد عن الأماكن التى أحبها ويكتب عنها ، أو لعله الحزن الرومانطيقى على غياب الجمال والتغير الذى يصيب كل شىء من حولنا كما يظهر ذلك فى قصة « العشاء الأخير » . فهو يحزن ــ الراوى ــ فى القصة على هؤلاء الرجال الذين يجلسون على الحصر ، فهم الرجال أنفسهم الذين فى الذاكرة ، لكنهم لم يكونوا قد استكانوا لتأثير الحياة بعد ، بل بدأوا أمـامه كـأشجار عتيقة جففتها الشمس . . . . فالحزن فى عين القاص حزن قدرى لابد منه ، ولعله حزن الفلاح القديم ، الذى عايشه منذ آلاف السنين ، فهو مستسلم لـه ، ومستعذب له ، بل هو يحبه ، ويستطيع فى المجموعة أن يجعلنا نتذوق مذاقه نفسه ، فهو حزن نبيل وجميـل فى الـوقت نفسـه ، سـاعـد الكـاتب عـلى التعبـير عنـه وتوصيله . امتلاك الكاتب لأدواته التعبيرية ، ومعانقته لتجربته الإنسانية .

وفى النهاية ــ فالقارىء لا يملك أمام مجموعة « مدينة الموت الجميل » إلا الإعجاب بها ، والإشادة بما حملته من تجارب قصصية ، كان من الضرورى أن تظهر منذ سنوات ●

العودة للجذور

جمهور المسرح الغائب

د . أحمد عتمان

ما أن علمت بعرض مسرحية « الهلالية » تأليف يسرى الجندى وإخراج عبد الرحمن الشافعى حتى تذكرت ما قام به الأخير من جهد حين أخرج أيضا « الليلة المسرحية مع رواة السيرة الشعبية العربية فى إطار مؤتمر السير الشعبية الذى عقد بجامعة القاهرة فى الفترة من ٢-٧ يناير ١٩٨٥ . ففى هذه الليلة المسرحية للسير الشعبية تجمع عشرات من الرواة المصريين بآلاتهم الشعبية وإلقائهم الساحر وأمتعوا علماء الشرق والغرب المؤتمرين حول هذه السير ، وكانت حقا ليلة مثيرة للإبداع استفزت فينا الإحساس الدفين بالذات القومية .

ومسرحية « الهلالية » تقدم فى ساحة وكالة الغورى ضمن الاحتفالات الشعبية والرسمية بليالى رمضان المبارك بحى الحسين . وهذا يعنى أنه قد توافرت لهذا العرض كل مقومات النجاح الجماهيرى . إذ لدينا مهرجانات دينية شعبية وحشود من الناس وافدة ونص مستلهم من التراث الشعبى المألوف ومخرج ذو حس فولكلورى مرهف . ومع ذلك غاب الجمهور .

وفى الواقع إذا كان المسرح عندنا يعانى ، يعانى من أمراض متوطنة وأعراض أنيميا مزمنة فإن أهم ما ينبغى أن يشغلنا هو غياب الجمهور المسرحى . ونعنى بذلك الجمهور الذى يعشق العرض الدرامى الحي ويدمن الفرجة الطازجة . وقد هلل البعض فرحاً بجمهور مسرحيتى » الوزير العاشق و « منين أجيب ناس » . وهما عرضان قاما على دعاية ضخمة واعتمدا على نجوم كبار لهم عند الجمهور مكانة خاصة . على أية حال ، فإنه فى سياقنا هنا يؤكد فرح البعض بجمهور هاتين المسرحيتين الظاهرة العامة والمؤسفة وهى غياب جمهور المسرح .

وأسباب هذه الظاهرة أكثر من أن نحصيها هنا ، فهى متشعبة ومتداخلة وتلمس كل صغيرة وكبيرة فى حياتنا الخاصة والعامة . غير أن هذا لا يمنعنا من ذكر بعضها وفى مقدمتها جميعاً ذلك الصندوق الساحر الذى يقبع ويتربع فى صدر كل بيت ونعنى التلفزيون — وتابعه الفيديو . فهذا الجهاز الذى يوصل إلى المنازل دراما معلبة ومستأنسة قد حبس الناس فى بيوتهم دون سلاسل سوى المسلسلات التى سلبت المسرح جمهوره وكبار فنانيه .

على أن التلفزيون لا ينفرد بهذه المسئولية ، فقد ساعدته فى ذلك ظروف المعيشة التى تعقدت إذ صار مجرد الحرص على البقاء والحصول على المواد التموينية من الأهداف السامية للحياة ! أما الانتقال إلى المسرح — أى مسرح — بالقاهرة فيمثل مشقة لا يستطيع أن يتحملها سوى العشاق . وهو العنصر المفتقد فى جمهور المسرح الحالى .

وأهم الأسباب لانصراف الجمهور عن المسرح هى فى رأينا التغيرات الاقتصادية والاجتماعية التى وقعت فى البلاد منذ السبعينات ، إذ انقلب الهرم الاجتماعى رأساً على عقب ، وتكدست الثروة فى أيدى أناس ليس لهم حظ من الثقافة ، وبالتالى فلا يعنيهم فى شىء الاهتمام بشئونها . وجرت الأموال فى أيدى أفراد أميين أو من أنصاف المتعلمين فصاروا هم جمهور الفنون فى شارع الهرم وغيره ، وقلما تجد أحدهم فى المسرح اللهم إلا إذا كانت المسرحية المعروضة هازلة من تلك المسرحيات ، التى يقوم عليها المسرح التجارى الرخيص والذى تباع فيه التذاكر بثمن باهظ . والغريب أنها تنفد دائما !

لا مسرح بدون جمهور — هذه حقيقة ومن المسلمات التى لا تحتاج إلى جدل ، فالجمهور هو الذى جعل الطقوس الدينية البدائية ، تتحول إلى فن للفرجة عند المصريين القدامى وهو أيضا الذى جعل مثل هذه الطقوس تتطور إلى فن الدراما الناضجة عند الإغريق . والمبنى المسرحى الإغريقى وحده كفيل بتوضيح أهمية الجمهور بالنسبة لهذا الفن . فالمبنى المسرحى الإغريقى يسع جمهوراً يصل إلى ثلاثين أو خمسين ألف متفرج ، وهو عدد يزيد كثيراً على تعداد أى مدينة إغريقية مما يعنى أن العرض المسرحى كان يتوجه إلى كل فرد بالمدينة صغيراً كان أم كبيراً غنياً أم فقيراً ، بالإضافة إلى الوفود القادمة من المدن الأخرى . وفى ذلك انعكاس واضح للديمقراطية الإغريقية وارتباطها العضوى بفكرة المسرح .

على أن جمهور المسرح الإغريقى هذا كان ظاهرة فريدة فى تاريخ المسرح ، بل لا يمكن تكرارها . إذ كان المسرح جزءاً لا يتجزأ من وجود المواطن الإغريقى ذاته ، فلا يمكن مثلاً أن نتخيل الحياة فى أثينا القرن الخامس ق.م بدون مسرحها . بل يمكن اعتبار هذا المسرح المعادل الحضارى لأهرامات مصر . ومصداق ذلك ما حدث للمسرح بعد التجربة الآثينية أو بالتحديد بعد موت عمالقة المسرح أى سوفوكليس ويوريبيديس ، وارستوفانيس ومعنى التدهور المستمر . حتى إذا وصلنا إلى المسرح الرومانى نجده يعانى مر المعاناة من انصراف الجمهور . فالشعب الرومانى أقام حضارته على الفتوحات العسكرية والإنشاءات المعمارية وما إلى ذلك معتمداً تمام الاعتماد على الإغريق فى كل ما يتصل بالفكر والأدب والخيال . وهكذا جاء المسرح الرومانى بمثابة إعادة صياغة — وأحياناً ترجمة — للنماذج الإغريقية . ما يهمنا هنا أن ذوق الجمهور المسرحى الرومانى كان متدهوراً إذا قيس بنظيره عند الإغريق . ولا أدل على ذلك مما حدث لمسرحية « الحماة » للشاعر الكوميدى الفذ « ترنتيوس » — « ١٩٠ — ١٦٠ ق.م تقريبا » والتى عرضت لأول مرة وفشلت وعرضت للمرة الثانية وجاء فى مقدمتها بترجمة الدكتور أحمد عبد الرحيم أبو زيد . . « عند تمثيلها » لأول مرة قوطعت بحدث غريب جعل من غير المستطاع سماعها أو مشاهدتها فإن الناس بميولهم الحمقاء شوغلوا عنها بالراقصين على الحبال . وفشل العرض الثانى وكتب المؤلف مقدمة أخرى للعرض الثالث قرأها على الجمهور الممثل أمبيڤيوس توربيوس رئيس الفرقة التمثيلية التى قامت بتمثيل مسرحيات تريتيوس ، وجاء فيها على لسان الممثل أنه سبق له أن أعاد عرض مسرحيات أخرى لمؤلفين آخرين بعد فشلها لأول مرة . « وقد طردت فى بعضها من على المسرح وتمكنت من مواصلة التمثيل فى بعضها الآخر بصعوبة » ، ثم يضيف قوله « فعندما بدأنا فى تمثيلها لأول مرة حدث أن جعلنى وجود المصارعين المشهورين وتوقع السباق على الحبل ، والجماهير التى وقفت تنتظر هذه الألعاب — والضوضاء ، وصياح النساء — أترك المسرح قبل الانتهاء من تمثيل المسرحية . لقد مر الفصل الأول عند عرضها لأول مرة بسلام ، وعندما أشيع أن عرضاً للمصارعة سيقدم ، تجمعت الجماهير وأحدثوا اضطراباً وضوضاء وتزاحموا على أخذ أماكنهم ، وفى هذه الأثناء لم أستطع مواصلة التمثيل » . .

فياليت جمهورنا يستجيب لنداء الممثل الرومانى ولا يعيد للأذهان مأساة غياب الجمهور فى المسرح الرومانى ●

● روبرت ڤالسر Robert Walser ١٨٧٨ - ١٩٥٦

● قصّاص وروائى سويسرىّ الجنسية وألمانىّ اللغة .

● ظهرت قصائده وأعماله النثرية للمرة الأولى فى ١٨٩٨ و ١٨٩٩ . وقد كتب ثمانى روايات لم يبق منها سوى أربع ، كما كتب قصائد كثيرة ، بالإضافة إلى أكثر من ألف قطعة نثرية قصيرة .

● أعجب وتأثر به كثير من كبار كتاب اللغة الألمانية وكان تأثيره قوياً بصفة خاصة على كافكا الذى نُظر إليه فى بداية الأمر على أنه حالة خاصة من روبرت ڤالسر .

● يرى النقاد أن ڤالسر تفوّق بصورة خاصة فى الكتابات النثرية القصيرة ويعدّونه واحداً من سادة النثر فى أوروبا .

● فى عام ١٩٢٩ ، بعد فترة من العزلة والفقر تعرّض خلالها للهلاوس والكوابيس وقام خلالها بعدة محاولات انتحار ، دخل بمحض إرادته مصحة ڤالداو العقلية (بيرن) وكان التشخيص هو الفصام (شيزوفرنيا) . وفى عام ١٩٣٣ تم نقله ، ضدّ رغبته ، إلى مستشفى عقلى فى هيريزاو فى شرقىّ سويسرا ــ ومنذ ذلك الحين انقطع ڤالسر عن الكتابة حتى نهاية حياته فى عام ١٩٥٦ قبل عيد ميلاده التاسع والسبعين بأربعة أشهر .

● قال عنه هرمان هيسّه : « لَوْ كان لديه مائة ألف قارىء لغدا العالم مكاناً أفضل » .

ــ المترجم ــ

قصة مترجمة



شهر العسل

للكاتب القصصى
روبرت فالسر
ترجمة خليل كلفت

كان شيئاً خيالياً ، وسوف يتذكّره العروسان لوقت طويل من الزمان فيما بعد . كان يلبس على رأسه بيريه وكانت تلبس طَرْحَة سفر* تسبح فى الريح التى كانت تهزّ أنصال أوراق العشب . كبحت حافة الغابة جماح الريح .

لوّحت أشجار التّنوب وأوْمأت ، وبسطت أشجار البلّوط البهيجة أغصانها . قال : « نحن نأمل بقلبينا كشخص واحد » نظرت إليه ، بامتنان . وفى سيارتها المترنّحة ، دخلا مدينة فخمة ذات منازل تعلوها جملونات مرتفعة تتوهج فى ظلمة الغسق . وبين المبانى الرائعة الأنيقة كانت تُزْهر أشجارٌ جميلة بدت وكأنها ترحّب بالقادمين الجديدين . وعلى أعتاب النوافذ انتصبت أصص الأزهار ، وفى الفندق الصغير الذى توقف عنده العروسان ، للأكل والراحة ، كان العازفون يعزفون على الفلوت وعلى القربة وعلى البوق . وفى اليوم التالى أخذتهما رحلتهما عبْر الحقول وعبْر الغابات . وبجانب غدير متلألىء ، يترقرق ماؤه ، قاما بنزهة خلويّة دافئة فى مشهد تحيط به تلال بعيدة ، وبينما كانا يتجوّلان ، التقيا بمعتوه ــ نحيل وبالغ الطول ، يلبس ثياباً رثة يعوزها الذوق ــ نظر إليهما نظرة متعجرفة . قال العريس للغريب ، وقد استبدّ به الحب والهيام : « أنت أيها الأعزب ! لماذا تنظر إلينا بمثل هذا الازدراء ؟ » أجاب الهازىء المزدرى : « لأننى متذمّر منكما ومعترض عليكما ولا أصدّق ، إلاّ نصف تصديق ، سعادتكما » . هزّت العروس رأسها ، وكأنّ هذا الرجل الذى تشكّك فى ابتهاجهما كان خارج نطاق ادراكها . وفى الحال اختفى الشخص المتفلسف من مرآهما . فى الوقت المناسب وصلا إلى محطة ، مرّ بها قطار . وغير بعيد من هناك انداحت كتلة ودودة من الماء ، فى إكليل من النجيل . وكانت بجعة تسبح فوق السطح الهادىء الصافى . ومن فوق برج جرس كان على قمته ديك صغير يتألق بلون ذهبّى فى ضوء الشمس ، أعلن الساعة ديك . وكان صبى يمش متباهياً بطَوَالتَيْن* فى محاذاة منضدة يوجد فوقها زوج من القفاز . وقد وضع شخص فرنسى أو ألمانى غليون تدخين فى فمه وكان يعالج بمنشار قطعة من الخشب ، مستخدماً حصان نشر . ولفترة من الوقت انجذبت عيون العروسين السعيدين نحو مغزل . وطارد صيادٌ طائر حَجَل ، بمساعدة كلب رشيق ومصمّم . نَحْوَ البجعة ! على شاطىء البحيرة ، سار خنزير على مَهَل ، وهو ينْخُر ــ راضياً ــ من حين لآخر ، ساعياً إلى أن يستدفىء بذلك المخلوق النبيل . وقد نجح الحيوان البغيض ، والذى أظهر حتى فى تلك اللحظة ضرباً من ضروب الفذاذة ، فى الوصول إلى حيث الطائر . وكانت

البجعة ، بطريقتها الناعمة والأنيقة ، مهيّأة للتكيف مع الخنزير التواق إلى المشاركة . أىّ شىء جميل يمكن للصداقة أن تكونه ! غير أن مشاهد كثيرة أخرى كانت مدّخرة لهما ، فلاح يحرث الأرض ، على سبيل المثال ؛ وبجواره قصر ريفى ذو مظهر مدينىّ ، يتجوّل فوقه حَلَزُون ، فى مهمة أو أخرى ، إنْ أمكن تبرير الحديث عن تجوّل هنا . وركب فارسٌ يرتدى عباءة حصانه المرح خارجاً من أجمة موحية ، وكان من الجلىّ أنه فى مهمة ؛ وكانت قطعة من الحبل ، أوْ من السلك ، مرضوعة على دكة . وكانت الدكة مستغرقة فى توقّع الجلوس عليها . إن إحصاء كل شىء غَنِى فى العالم من شأنه أن ينهكنى ، وينهك القارىء أيضاً ، ولذا فإننى اكتفى بذلك متمنياً للعروسين عودة سالمة إلى بيتهما ووفرة من المسرّات فى طريق حياتهما . لقد نظرا إلى كل ما حولهما ، وأثارت اهتمامهما مجموعة متنوعة من الأشياء ، وانتبها باهتمام إلى بعضها ، بما فى ذلك فيل ، ويمامة ، وثعبان . ووصلت سفينة تعلوها رايات مرفوفة ، ويشمخ صدرها ، إلى مرفأ . وكانت البراميل والصناديق مرصوصة هناك ــ فى أكوام ــ بهدوء . وأمام مجموعة من الجنود ، تلقىّ شخص كان قد ارتكب خطأ وكان على وشك التكفير عدداً من الضربات أو اللكمات أو الجلدات . وكان الشخص الذى ينفذ العقوبة يقف وقفة الانتباه ، بينما كان متلقيها راكعاً متوسلاً ، كما ينبغى تماماً ، لأن أىَّ سلوك مفعم بالثقة لم يكن يناسبه . وإلى جانبه وهو ينشج ويئنّ ، كان هناك تمساح يذرف دموعاً . طارت صغار السنونو منطلقة فى السماء فوق بهلوان يتبارى مع مشعوذ وكانا يقذفان الكرات ، والبطاريات الكشافة ، والسكاكين ، وهلمجرا ، فى الهواء ، وكان كل منهما يحاول أن يدهش الناس بفنه ، ببراعة ومرح . وعلى ارتفاع عشرين متراً وأكثر فوق الأرض جلس ملاك ، وكأنه يجلس على كرسىّ . كيف فعل ذلك ، بدون أىّ أساس ؟ . . لم يكنَ هناك أىّ شىء يسنده ، يثبته ؛ ورغم ذلك فقد جلس هناك ، براحة بال ، ملائكية ، يحلّ تمريناً . لم تفارق سيماء الودّ وجهه ثانيةً واحدة . ولم يَبْدُ عليه أىّ أثر من آثار التوتّر . ومن الجلىّ أنه استطاع أن يفعل هذا الشىء الصعب بسهولة تامة . ومن الواضح أن إحساسا بالكمال قد حصّنه وصانه . ثم إنه لم يأكل شيئا على الإطلاق ! فالطعام يجعل المرء يشعر أنه مُتْعَبُ ، وفظ ، وثقيل ، وجاف ، ونعسان . ولا جدال فى أن الصيام ينطوى على مغزى عميق ، على حافز ، على صعود . لقد استحوذت مهمة معينة على مشاعر الملاك ؛ وكان قد أصبح غارقا فيها بكل معنى الكلمة . لقد ملأته الرغبة فى أن يحقق هدفا ، فى أن يندمج فى الهدف ، فى أن يتحد معه ، فى أن يكون نفسه . ولم يكن فى استطاعتى أبدا ما كان فى استطاعته . أمّا بالنسبة له فقد كان الأمر على النقيض . فلم يكن بمقدوره ألاّ يكون قادرا على أن يفعل ما كان يتعينّ عليه أن يفعل . وبالتالى فقد جلس هناك مطمئنا إلى ذلك الحدّ ، ميّتا إلى ذلك الحدّ .

قالت العروس لعريسها : « عندما أموت ، ستكون حياتى أقوى ، وأفضل ، لأنك حينئذ ستتذكرنى طول الوقت » .

عندما عادا إلى البيت ، تحدثا عن الغرائب التى كشفت لهما رحلتهما عنها ، وهما يقفان فى شرفة . وكانت هناك شمسية منشورة فوق السيدة الفاتنة .

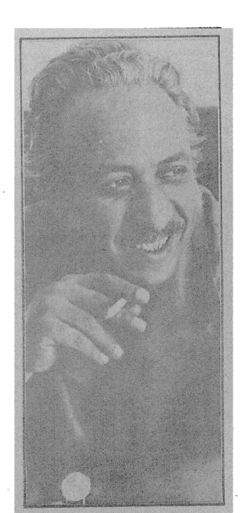
كان العمل الذى اعتزم أن يكرّس له نفسه يُطالب فعلا بكامل اهتمامه ، وكانت لديه مخاوف على نفسه ، لأن الشكوك كانت تساوره إزاء مشروعه ، وعلى زوجته ، لأنه كان يعتزم أن يتخلّى عنها إلى حدّ مّا .

فهل وصلت سعادته بمثل تلك السرعة إلى حدّ أن تعترض سبيله ؟●



مناقشات

عبد السلام عباس المكاوى



طالعنا فى مجلة « القاهرة » الغراء فى عددها المؤرخ ١٩٨٥/٤/٢٣ كلمة للأديب والصحفى الكبير الأستاذ عبد المنعم شميس يتناول فيها جانبا من حياة الزميل المرحوم المستشار حسن عفيف قاصرا حديثه عنه فى هذه الناحية على تصرفات نسبها إليه فى شىء كثير من التهكم والسخرية كحديثه عن طريقة ملبسه وتجواله فى الطرقات حاملا الكتب والمجلات تحت إبطه وكأنه يسير على غير هدى ولم ينس أن يشير إلى ثنية سرواله وحرصه على عدم المساس بها حتى عند جلوسه ، بل لم ينس - أيضا - طريقة تصفيف شعره والعناية به شعرة شعرة . وبعد أن أطال فى هذا كله عرج على كتبه ومؤلفاته الأدبية فزعم أنه كان يختار لغلافها الألوان الزاهية البراقة أو الوردية والورق المصقول الجميل ثم يدبجها بالشعر المنثور الذى حدا بالمرحوم عبد الوهاب عزام أن يدرس علم العروض بنفسه فى كلية الآداب خشية منه على ضياع الشعر العمودى التقليدى - شعر المتنبى وأنداده - فى زحمة هذا الشعر المنثور الذى ينشره صاحبه « حسين عفيف » . وهو قول مبالغ فيه ؟ فعلم العروض وأوزانه بخير فى رحاب الأزهر ومعاهده ، ولم يقل حسين عفيف أن ما ينشره هو شعر منثور أو عمودى وإنما هو أسلوب خاص فى أدب رفيع مع تمكنه - رحمه الله - من الشعر التقليدى المعروف . وماذا كان رأى المرحوم الأستاذ عبد الوهاب عزام فى شعر الأستاذ المرحوم صلاح عبد الصبور ودواوينه العديدة ، وفى شعر أمثاله فيما سموه الشعر الحديث ، ودعاهم الأستاذ العقاد أن يسموه أى شىء إلا أنه شعر . وإذا كان الأستاذ حسين عفيف يذرع الشوارع والطرقات كما يقول أديبنا الكبير ، فإنما كان ذلك فى طريقه إلى مكتبة ما يبتاع منها كتابا أو إلى مطبعة يراجع فيها بعض مطبوعاته . وكثيرا ما رأينا العقاد يتجول فى طريق المكتبات يختار منها ما يشاء ويبحث فيها على ما يريد ، ولم يقل أحد أن فى ذلك خروجاً عن طبيعة الأشياء .

أما عن مبالغته فى العناية بهندامه إلى الحد الذى سخر منه كاتبنا الكبير فوالله ما رأيناه إلا فى بدلته السوداء أو الرمادية على فترات طويلة ، وكان فى هذا أيضا ، الرجل الطبيعى الذى لا يستلفت هندامه الأنظار أو تقتحمه العيون ، ومع ذلك فأى عيب إذا عنى الإنسان بملبسه وهندامه ولم - الإساءة إلى ذكرى رجل لم يسىء إلى أحد فى حياته . أما خلقه رحمه الله فسل عنه من زامله فى المحاماة إبان عمله فيها يقولون لك إن له من السمة عفة اليد واللسان . وأهم ما يخبره دماثة الخلق وشدة الحياء وإيثاره للمعزلة فى الكتابة والاطلاع .

وقد اختير للقضاء ونحن نعلم كيف كان الاختيار للمناصب القضائية - الخلق والنزاهة والكفاءة - هى عناصر الاختيار فى ذلك الوقت . وبلغ فى القضاء مراتبه العليا مستشارا ومديرا للتفتيش القضائى ، فكان قدوة طيبة لم يسىء إلى أحد - كما ذكرت - ولم تخرج من فمه كلمة نابية ، وإذا غضب لا يعدو غضبه حمرة تكسو وجهه الصبوح .

أما أن مؤلفاته وكتبه تمتاز بالألوان الزاهية الصارخة البراقة ذات الورق الملون المصقول . . . فأى عيبه فى ذلك حتى لو كان صحيحا . . ومع ذلك فبين يدى الآن آخر ما كتبه - على ما أظن - وهو كتاب « الأرغن » طبعة دار المعارف سنة ١٩٦١ . . غلاف أبيض ليس فيه أى أشارة أو علامة أو صورة أو شعار سوى اسم الكتاب وتحته اسم مؤلفه خلو من أى اشارة إلى عمله أو وظيفته دليل التواضع والبعد عن الدعاية وقد أهداه صاحبه فى هدوء وإيجاز إلى كل غال فارقنى فعز على أهدى كتابى » لم يكتب له مقدمة أو يطلب من أحد أن يفعل ذلك ، ولم يزعم أن ما سطره ، فيه شعر حديث أو قديم وإنما ترك للقارىء أن يسرح ببصره وعقله وعواطفه فى أسلوبه ومعانيه ليحكم بنفسه عليها . وبين أيدينا كل يوم كتب ذات أغلفة حمراء وصفراء وصور مختلفة الأشكال والألوان ولم يقل أحد أن فى ذلك خروجا عن العرف أو التقاليد .

وأخيراً كأنى بروح الأستاذ حسين عفيف - تخاطب كاتبنا الكبير بما خاطب به الشاعر العربى القديم محبوبته فقال :-

لئن ساءنى أن نلتنى بمساءة
لقد سرنى أنى خطرت ببالك .

رحم الله فقيدنا الأستاذ الأديب الشاعر المستشار حسين عفيف وغفر لكاتبنا الصحفى الكبير الأستاذ الأديب عبد المنعم شميس ومعذرة له أولا وأخيرا ●

حوار مع القارئ

هـذه النافـذة ملك للأصـدقاء ، يـطلون من خـلالها عـلى ذواتهم وأنفسهم ، يتعـارفـون فيـما بينهم ، ويحتـك بعضهم مـع بعضهم الآخـر . والقاهرة يقتصر دورها فى هذه النافذة على الأخذ بيد المواهب الصادقة التى حُرمت لفترة طويلة من أن تجد مكاناً ينشر فيه إبداعها الصادق ، والإبداع الجيد لا نبخل عليه بالنشر ؛ فالبخـل ليس من شيمنا التى نقبض عليها . وهناك كثير من المبدعين الشبـاب ، فتحت لهم القاهـرة صدرهـا مرحبـة بهم ، ومبشرة إياهم بمستقبل أدبى عظيمة نهايته ، إن تشبث هؤلاء الشباب بالطريق الجاد وأدركـوا وعورة السير فيه ، وأسماء هؤلاء يعرفها أصدقاؤنا لأنها أسماء وافدة علينا ، لم نقرأ لها قبل ذلـك ، لكن أصدقاء من بين أصدقائنا يعتقدون أن هذه النافـذة حكر لهم وحدهم ، لا ينازعهم فى ملكيته أحد ، فهم يمطروننا بوابل من رسائلهم لا يكف عن الانهمار . وهذه الرسائل تسعدنا أيما سعادة ، نقرؤها ثم نقرؤها لنقوم من فورنا نناقش ما نراه صالحاً للمناقشة مع الأصدقـاء ؛ والذى لا نـراه صالحاً أو مكروراً قد نـاقشناه من قبـل ، نضمه لقلوبنا لا إلى سلة المهملات . هكـذا نفعل مـع جميع الأحباب ؛ فلكل صديق لدينا مكان نحفظ له رسائله فيه ؛ وهؤلاء الأصدقاء الذين يعتقدون أن «حـوار الأصـدقــاء» حكـر ، لهم وحـدهـم لا يقدرون هذا ؛ فتجىء رسائلهم إلينا بعد ذلك محمّلةً بحجام غضبهم علينا . ونحن الـذين كنا فى رسالة سابقة فقط أعز الأصدقـاء ! فهل يتبـدل الصديق الحقيقى بين رسالة وأخرى ؟! .

لهؤلاء نقـول : إن قلوبنا لن نقصرهـا عـلى أصدقاء بعينهم ؛ وهذا لا يعنى من بعيد أو قريب أننـا سنتجاهـل مَنْ بدأ معنـا الدهشـة وصعوبـة الطريق . معيارنا للمناقشة هو ثراء الحوار وجديته فقط ؛ ونحن نـدرك أن كثيـراً من أصـدقـائنـا الحقيقين لم يكتبوا إلينـا بعد ، ربمـا لأنهم يعدون أنفسهم الإعداد الجاد ، يتابعوننا ويتابعون مناهل الثقافة الجادة كى يخرجوا علينا وقد نضجت رؤاهم فيضيفوا إلى نهر حياتنا الثقافية الراكد ما يحرك فيه هذا الركود . ونحن فى مسيس الحاجة الآن إلى المبدعين الأصلاء أكثر من أى زمان مضى .

***

الصديق العزيز سامى محمد أبو النـور متولى .. الطالب بكلية الآداب ... جـامعة الإسكنـدرية ، وصلتنا رسالتك الأخيرة ؛ ولعل ما جـاء بها يجعلهـا جديرة بالمناقشة مع أصدقائنا هذا الأسبوع ، تقول الرسالة ... «وفى هذه الرسالة وربما ستجدون شيئاً مما أريد التوصل إليه فى عالم الشعر الكبير الكبير ، ألا وهو عدم الإغراق فى بحر الرموز ؛ لأنه غير متساغ إلى حد كبير عند كثير من المثقفين ، أقول هذا لأنى ألمس من عقول الأصدقاء المثقفين البساطة والتلقائية وشيئاً يسيراً من الـرمز . بـالطبع ستعارضـوننى لأننى بـالغت فى القول ، لكن بصراحة فى تيار الحركة الشعرية الحديث التى قامت وتقوم فى مصـر العزيـزة والوطن العـربى تفارقت التيارات وتباينت على نحو أحدث شيئـاً من التنـاقض ، ومن المستحب أن يكون بـالطبـع هنـاك تيارات شعرية جديدة وافدة ، لكنى أتمنى أن تكـون مغلفة بالطابع العربى لا بالطابع الأجنبى البحت ، وربما أقول هذا لقراءتى للشاعر العظيم عبد الصبور وأنا من أشد المعجبين بشعره ، لما أجده فيه من بساطة وتلقائية فى القول وعدم المبالغة فى الإغراق فى الرمز . وهناك شاعر آخر وهو أمل دنقل ، وهو شاعر عظيم يتمتع بخصائص فنية وشعرية نادرة ، قلّما نجدها فى شاعر آخر ، مما جعله منفـرداً بين شعـراء العربيـة . ومن رسائلى السابقة لكم تبينت إلى حد ما حماستكم للشعر العمودى . وبرغم حبى وتقديرى له إلا أننى أعارض أن يكون للشعر قواعد ؛ فكل شىء لابد أن تحكمـه قواعد إلا الشعـر . ربما يكـون هذا القـول به بعض المبالغة منى ، إلا أننى حقيقـة من أنصار الشعـر الحر الحديث الذى يساير العصر الذى نعيشه ، وربما من محـاولاتى البسيطة السـابقة فى عـدم التقيـد بـالشعـر العمودى تبينتم ما أردت الوصول إليه » .

الصديق العزيز سامى .. لعلك والأصدقاء الآن تدركون السبب وراء عدم نشرنا لأعمالك السابقة . لقد أزاحت رسالتك عن كاهلنا عبئاً ثقيلاً يقف أمامنا حجر عثرة ونحن نناقش الأصدقاء ونحاورهم ؛ فهذا الخلط الـواضح بين المفاهيم البـديهية ، عبـرت عنه رسالتك أصدق تعبير ، فأغلب الأصدقاء الذى يبعثون إلينا مَنْ هم على بـداية الـطريق ، يبدأون رسـائلهم بتحية صادرة من القلب ، نشعـر بها لأنها إلى القلب تدخل مباشرة ، ثم يكتبـون بعد تحيتهم إبـداعهم ، فنفـاجأ بأن معظمهغير صالـح للنشر ، لأنـه يفتقد بالدرجة الأولى أساسيـات العملية الإبـداعية . نعم العملية الإبداعية ؛ فليس المبدع الحقيقى شاعراً كان أو قاصاً أو فناناً تشكيلياً أو ... إلخ ، هو مَنْ يجلس إلى أوراقه فى أى وقت يستدعى شيطان إبداعه ليُخرج لنا هذا الإبداع ؛ فما نقرؤه على الورق ، وما نشاهده على جدران المعارض من لوحات فنية ، وليد لعملية معقدة وشاقة ومرهقة بل مضنيـة إلى أبعد الحـدود ؛ والمبدع الحقيقى هو مَنْ يحاول جاداً التمكن من أدوات إبداعه بعـد أن تصدق مـوهبته ؛ هـذه الأدوات أيها الصـديق هى ما اعتدنا تسميته بالقـواعـد ، وهـذه القـواعد وحدها لابـد أن تسير من خـلالها العملية الإبداعية ، ومن خـلالها فقط ، وعنـدما نعـود إلى رسالتك تتملكنا الدهشة لما تصرح به ـ ونشكر لك هذه الصراحة ـ من معارضتك لأن يكون للشعر قواعد ، وترى أن هذا التصريح من جانبك به بعض المبالغة ، وطبيعى أن يقودك هذا الخلط فى بديهيات كهذه ، إلى أن تتصور أن الشعر الحديث لا تقيده قـواعد . لقـد ذكرت لنا فى رسـالتك شـاعريـين عظيمين هما عبد الصبور ودنقل ، وهما من قمم شعراء العربية ، فهل جلست إلى أعمالهما مرة أخرى كى تقرأها لتدرك أن شعرهما وإن تحـرر من القافيـة الواحـدة فى القصيدة العربية قد التزم التزاماً كلياً بقواعد العروض واللغة ؟ وهل أدلك إلى شاعر عظيم أيضاً هو أحمد عبد المعطى حجازى خاض مع عبد الصبور معارك شرسة فى وجه عملاقنا العقاد عندما رفض شعرهما ، لكن إيمانهما حقق لهما وللشعر الحديث الظفر فى النهاية . وهذا جزء من قصيدة لحجازى كتبها فى بداية مشواره الشعـرى مع الشعر الحديث ، التزم فيه بقواعد علم العـروض ، شأنه شأن كل قصائد الشعر الحديث ، وهذا الجزء من بحر الرجز « مستفعلن » يقول فيه الشاعر :

أبى ....
أقولُ ياأبى عذرا
وقعتُ فى هوى بنيةٍ هنا
وأنت كم حذرتنى من نسوةِ المدنْ
لكننى رأيتها كأنها أنا
فقيرةٌ ، حزينةٌ ، ماتَ أبوها ياأبى
وتقرأ الشعْر
أحببتُها ، لكنْ طريقها طويلْ
وكلُ أحبابى طريقهم طويلْ
زماننا بخيلْ

ثم تكشف لنا رسالتك عن جانب آخر ، وهو أن نعمم أحكامنا ونتحدث بلسان الجماعة دون تفويض منها عن مسائل تبدو بسيطة ، ولكن دلالتها أبعد من ذلك مثل قولك « لأنه غير مستساغ إلى حد كبير عند كثير من المثقفين » فمن أخبرك أن الشعر عندمـا يـدخل عليه الرمـز يصبح غـير مستسـاغ عـلى حـد تعبيرك ، ربما لا تعجب به أنت ، ولكن كثيرون غيرك يعجبون به . وإذا سلمت معنا بصواب هذا الحديث ، فلمَ أطلقت حكماً لم يتفق عليه الجميع بعد ؟ وتقـول رسالتك أيضاً « ومن رسائلى السابقة لكم تبينت إلى حد ما حماسكم للشعر العمودى » فمن أين جاءتك حماستنا للشعر العمودى فقط ، وأعدادنا لم يخل عدد واحد من قصيدة عمودية وقصيدة حديثة ؟ وإصرارنا على نشر النوعين راجع إلى حماستنـا للشعر بعـامة ، لا نخص العمودى وحده بالحماسة أو الحديث ، وشكراً لك مرة أخرى على هذه الآراء التى أفسحت لنا والأصدقاء مجالاً رحباً للنقاش .

القاهرة ترحب بمزيـد من ملاحـظات الأصدقـاء وآرائهم وأعمالهم .

رامبرانت.. فنان الليالى المشمسة

وجيه وهبة

فى مدينة «ليدن» LEYDEN، ولد «رمبراندت» فى الخامس عشر من يوليو عام ١٦٠٦ ــ وكان أبوه طحاناً يمتلك طاحونة ، ويحيا حياة البرجوازية المتوسطة فى تلك الآونة ، ويطمح طموحاتها ، فأراد أن ينال ابنه درجته العلمية فى دراسة القانون ، بعد أن أنهى دراسته فى مدرسة «اللاتينى» . إلا أن الرياح لم تأت بما تشتهيه سفن الأب ، وتنقل «رمبرانـدت» الصبى بين العـديد من الأسـاتـذة ليتعلم الفن . وفيها بين عـامى ١٦٢٤ و ١٦٢٥ ، ارتحل «رمبراندت» إلى «أمستردام» ليتتلمذ على أيدى لستمان LASTMAN، لمدة ستة أشهر ، وكانت تلك الإقامة القصيرة فى «أمستردام» هى بداية تعرفه على فن إيطاليا فى تلك الفترة والمسمى «بالباروك» BAROQUE. وتأثره بفنانه الكبير «كاراڤاجو» CARAVAFFIO، حيث كانت تنتشر فى «أمستردام» أعمال الفنانين الإيطاليين التى جلبها تجار المدينة ، وحيث ينتشر الكثير من أتباع «كاراڤاجو» وطريقته ، ثم عاد «رمبراندت» إلى «ليدن» ليفتتح مع أحد زملائه الفنانين ، محلاً يبيعان فيه إنتاجهم الفنى .

نحو عام ١٦٣٢ ، ارتحل «رمبرانـدت» ــ مرة أخرى ــ إلى «أمستردام» ، ليستقر بتلك المدينة المشيدة على خمس وتسعين جزيرة ، ليرتبط اسمه باسمها على مدى التاريخ وكأنه أصبح جزيرتها السادسة والتسعين . وأقام الفنان لدى تاجر لوحـات من أثريـاء المدينـة ، يستورد الأعمال الفنية من إيطاليا وغيرها من البلدان ، رجل له الكثير من العلاقـات والنفوذ ، وكـانت تلك الإقامة . . مثمرة من جوانب عديدة ، منها الإحتكاك بمفكرى ومثقفى المدينة ، فضلاً عن الإفادة من مشاهدة المجلوب إليها من فنون مختلف البلدان .

وفى العـام نفسـه - ١٦٣٢ - أنهى «رمبرانـدت» لوحته الشهيرة «درس التشريـح» تلك اللوحة ، التى أطلقت شهـرتـه فى المـدينـة كمصـور «للشخصيـات» Portraitist، وهى لوحة تصور ، أستاذاً من جراحى أمستردام المعروفين ، وهو يشرح لتلاميذه ، درساً فى التشريح .

وأسلوب «الصور الشخصية الجماعية» وإن كـان أسلوبـاً ، منتشراً ، فى هـولنـده تلك الآونـة ــ إلا أن «رمبراندت» أبان فى لوحته هذه ، قدر ما يمتلكه من مهارة أكاديمية عالية ، بالإضافة لما أسبغه على الوجوه من تعبيرات متنوعة ، فضلاً عن ذلك التنظيم الإبـداعى لعناصر اللوحة وشخوصهـا . وفى «أمستردام» كـانت البهجة أيضاً ، حيث تعرف «رمبراندت» على ساسكيا SASKIA وتزوجها فى عام ١٦٣٤ ، وعبر «رمبراندت» عن نشوته وسعادته بذلك العرس فى لوحة شهيرة تجمعه بساسكيا ، تلك التى أنجبت له من الأطفال أربعة ، لم يظل منهم على قيد الحياة سوى الإبن الأخير ، هـذا الذى ماتت بعد ميلاده بتسعة أشهر عام ١٦٤٢ ، فكان عام آلام الفنان . . . ولكنه العام نفسه الذى أتم فيه لوحة من أشهـر اللوحات فى تـاريخ الفن ، ألا وهى لوحة «دورية الليل» .

ويأتى «رمبراندت» بمربية للطفل ، ومع كر الأيـام تتحول إلى «محظية» يهدى إليها خاتم «المرحومة» وحليها ويعدها بالزواج ، ويخلف وعده حين تـظهر مـربية ، أخـرى أكـثر منهـا شبـابـاً ، هـى هنـدريـكى HENDRICKJE، التى أصبحت فى مقام الزوجة ، واحتلت مكان زوجته المتوفاة ، فى حياته وفى لوحاتـه أيضاً ، بل أنجبت منه بنتاً . وحين تلجأ المربية الأولى للقضـاء ، لتشكو من «رمبـراندت» وإخـلافه بـوعـد الزواج ، تخسر قضيتهـا نظراً لعـدم تكافؤ «الأصـول العائلية» ، ويكيد لها الفنان بعد ذلـك لتحبس بتهمة «ممارسة الدعارة» ، وتموت عليلة عام ١٦٥٦ . لتلاحقه لعناتها . وبعد وفاة المربية بعام واحد ، كانت الديون التى تطارد «رمبراندت» قد تعاظمت ، ولم يكن هناك مفر من بيع منزل عرسه بكل ما يحتويه ، وكم كان ما يحتويه هذا المنزل ولكم صـرف عليه من مـال ، منذ إعداده ليكون مقـر عرسـه مع «سـاسكيا» ، وعـرف «رمبراندت» بحبه الشديد لاقتناء اللوحـات والتحف بكافة أنواعها وأحجامها ، مهما ارتفع ثمنهـا ، ولكنها الـديـون . . التى ذهبت بكـل شىء ، وتـركتـه مـع «هنـدريكى» يقـاسيـان معـاً شـظف العيش وعـدم الاستقـرار بعيداً عن أمستـردام ، حتى وفـاتهـا عـام ١٦٦٣ ، ثم يلحق بها إبنه من «ساسكيا» عام ١٦٦٨ عن سته وعشرون عاما ، وفى الرابع من أكتوبر عـام ١٦٦٩ رحل «رمبراندت» عن عالمنا تاركا وراءه ، ما يقرب من ثلاثه آلاف عمل ، ما بين رسم وتصوير وحفر تشهد على مدى إبداعه فى كل من تلك الأفرع الثلاثة وبالقدر نفسه .

عرفت هولنده ، فى أيام «رمبراندت» ، بتخصص فنانيها ، مثل فنانى المنظر ، وفنانى الصورة الشخصية ، وفنانى مناظر البحر ، وفنانى الحياة اليومية وأشيـائها ، وفنانى الطبيعة الصامتة . . . إلخ ولكن «رمبراندت» لم يترك موضوعاً من الموضوعات ، إلا وطرقه ، بالإجادة نفسها . أما عن أسلوب «الداكن والفاتـح» المعروفـة عالميا بالـ «كيار وسكورو Chiaroscuro» فإنه وإن كان أسلوباً لصيق الصلة «برمبراندت» حتى إنه أصبح مرادفاً لاسمه عند الحديث عنه ، إلا أن ذلك الأسلوب ، كان سائداً ومنتشراً قبل وأثناء حياة «رمبراندات» ، وتفتحت أعينـه عليه فى بـواكير حيـاته الفنية واستخدمـه مثلما استخدمه غيره من الفنانين . . . فتوزيع أماكن الظل والظلال بكثافـاتها داخـل العمل ، وتـوزيع الـداكن والفاتح من الأشكال المصورة ، يبـوح بوجـود مصدر ضـوئى ، صناعى ، افتـراضى ، أعلى أحـد جـانبى الأشكال المرسومة .

وهكـذا بدأ «رمبـراندت» مـرتكزاً عـلى «مسرحيـة الإضاءة» ودرامية العلاقة بين «الداكن» وإعتامه وبين «الفاتح» ونورانيته ، إلا أن الأمر قد تغير مع مر الأيام ، فـأصبحت الأشكال تضىء ، حيث يـريد لهـا هو أن تضىء ، وتدكن وتعتم حين يريد لهـا ذلك ، غـاضاً النظر عن احترام مصدر الضوء ، بل غاضاً النظر عن كينونه هذا الضوء ونوعه . وما أشهر ذلك النقاش ، حول إضاءة لوحة «دورية الليل» أو كما تسمى أحيانا «كابتن كوك والحرس» ، فبالرغم من أن المنظر ليلى ، مما يستوجب وجود مصدر إضاءة صناعى ، إلا أن الحالة العامة لإضاءة العمل نبين عن تجليات ضوئية مبهمـة المصدر ، مما حدا بالبعض ، بالقول بأن «رمبراندت» «استحضـر الشمس لتكـون مصـادره الضـوئى لتلك الليلة ، وإلا فمن أين تأتى ظلال يد الكابتن «كوك» على ثياب الضابط الواقف بجواره !! إن لم يكن واقفا تحت الشمس ! ناهيك عن نوع تلك الإضاءة المبين عن ضوء الشمس الذهبى» . أما عن تصوير القصص الدينى من وحى «الكتاب المقدس» ، فقد تميز «رمبراندت» بطريقة لم تسقطه فى بحر المثالية الإيطالية ، فقد صور شخوص موضوعاته من وجوه أناس من العامة المحيطين به ، بل أحيـانـا كـان هـو نفسـه ، وعـائلتـه «نماذج» لتلك الموضوعات الدينية .

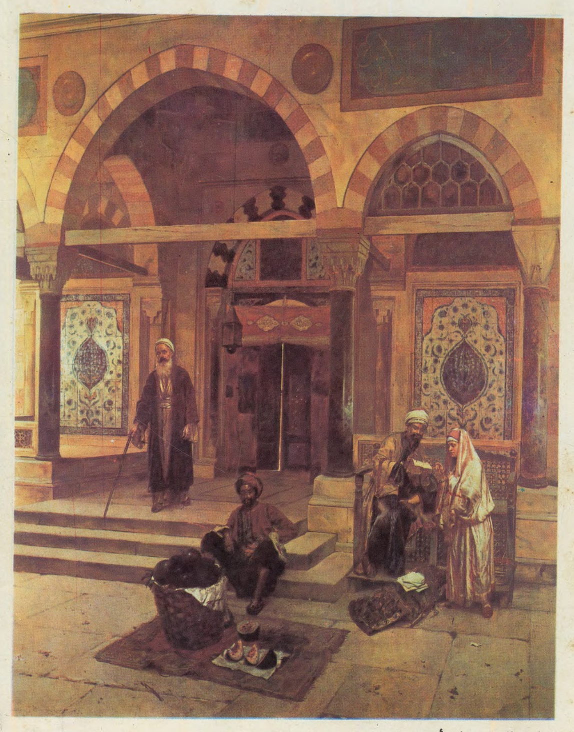
وإذا كانت أعمال «رمبراندت» الأولى ، قـد غلب عليها عنف التواءات الحركة على الطريقـة البـاروكيـة ــ السائدة آنذاك ــ بالإضـافة لـروح عنفوان شبـاب الفنان نفسه ، فإن تقدم العمر بالفنان مع ما مر به من حلو الحياة ومرها ــ قد أكسب الفنان روحاً فلسفية ، ساعدته على النفاذ لجوهر ما يـريد رسمـه ، مستبعداً الكثير من التفاصيل ، لصالح التعبير ، وساعده عزوفه عن الدنيا ــ فى السنوات الأخيرة من عمره ــ ساعده على أن يرسم كما لو كان يرسم لنفسه وأصبحت تقنيته الأدائية شديدة التميز والجرأة أيضاً ، فالعملية التلوينية لم تعد عملية صقل سطحى ، بل تحولت إلى ضربات جريئة بالفرشاة المحملة باللون السميك القوام ، بل استخدم أحيانا يد الفرشاة ، وأصابعه المجرده أيضاً ، بدلاً من الفرشاة ، واكتسبت ملامـح شخوصـه بعداً نفسياً وتعبيرياً بضربـات قليلة من فرشـاته ، وكـانت اللوحة تعتبر منتهية فى نظره ــ ونظرنا الآن ــ فى حين كانت بالنسبة لمعاصريه ، عملا ناقصا لم ينته بعد . كان كل ذلك فى منتصف القرن السابع عشر . . ولـذلك استحق «رمبرانت» أن يلقبه الكثيـرون اليوم بـ «أول فنان حديث» . وما أصدق فن «رمبراندنت» فى التعبير عن حيـاته وأطـو ارها ، فلقـد كانت حيـاته زاخـرة بالتناقضات ، بالفقـر والثراء ، بـالحب والكراهيـة ، بـالسعادة والشقـاء ، بالتـواصل والانـزواء ، بالحيـاة والموت ، بالظل والنور . . كانت حياتـه نفسهـا . . . لوحة «كيار وسكورو» ●



● رمبرانت ● دورية الليل ١٦٤٢ ●

● تفصيل دورية الليل ●





● لوحة للفنان رودلف أرنست ●

● زيت ٣١×٣٩,٥ بوصة ●

● من معروضات جاليرى لندن ●